Inauguraldissertation der Philosophischen Fakultät Sektion I
der
Ludwig-Maximilians-Universität München
30. VI. 1911

Versuch
über
Alison's Ästhetik
Darstellung und Kritik

Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der englischen Ästhetik im XVIII. Jahrhundert

von

C. Fedeles

„The qualities of matter are not to be considered as sublime or beautiful in themselves, but as being the Signs or Expressions of such qualities as, by the constitution of our nature are fitted to produce pleasing or interesting emotion."

Alison, Essays, II, 416

„At all events, however, it is human feeling that excites our sympathy and forms the object of our emotions.

It is man, and man alone that we see in the beauties of the earth which he inhabits."

Jeffrey, Edinburgh Review
Mai 1811

München
Buchdruckerei B. Heller
1911

Inauguraldissertation der Philosophischen Fakultät Sektion I
der
Ludwig-Maximilians-Universität München
30. VI. 1911

Versuch
über

Alison's Ästhetik

Darstellung und Kritik

Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der englischen Ästhetik im XVIII. Jahrhundert

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

von

C. Fedeles

„The qualities of matter are not to be considered as sublime or beautiful in themselves, but as being the Signs or Expressions of such qualities as, by the constitution of our nature are fitted to produce pleasing or interesting emotion."

Alison, Essays, II, 416

„At all events, however, it is human feeling that excites our sympathy and forms the object of our emotions.

It is man, and man alone that we see in the beauties of the earth which he inhabits."

Jeffrey, Edinburgh Review
Mai 1811

München
Buchdruckerei B. Heller
1911

Genehmigt auf Antrag des Herrn

Professor Lipps

Inhaltsverzeichnis

Erster Teil. Der Mensch. Alisons Leben, Persönlichkeit und Werke Seite

Biographischer Umriß .. 5
Charakter und Persönlichkeit .. 6
Werke .. 7

Zweiter Teil. Das Werk und sein Inhalt. Darstellung und Analyse

1. Einleitung und Problemstellung .. 9
2. Begriff und Einteilung .. 12

Kapitel I. Erster Essay: Subjektive Ästhetik oder Psychologie des Schönen und Erhabenen .. 14
1. Über die Natur der Gefühle, der Erhabenheit und Schönheit .. 14
2. Die Übung der Einbildungskraft .. 15

Kapitel II. Zweiter Essay: Objektive Ästhetik oder die Erhabenheit und Schönheit der materiellen Welt .. 23
1. Schönheit und Erhabenheit der Töne .. 27
Einfache Töne .. 27
Gemischte Töne .. 28
Töne der Tiere .. 29
Töne der menschlichen Stimme .. 30
Zusammengesetzte Töne: Die Musik .. 31
2. Schönheit und Erhabenheit der Gesichtsgegenstände .. 34
Die Farben .. 34
Die Formen .. 36
Die Verhältnisse .. 45
Die Bewegung .. 46
Die menschliche Form .. 48
Die Anmut .. 49

Dritter Teil. Kritische Würdigung

1. Genetisch-synthetischer Zusammenhang .. 54
2. Schlußbetrachtung .. 73

Literaturverzeichnis .. 77
Lebenslauf .. 79

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545824_0120

Erster Teil

Der Mensch

Biographische Umrisse
Alisons Leben, Persönlichkeit und Schriften

Rev. Archibald Alison ist 1757 in Edinburgh als zweiter Sohn des Bürgermeisters Andrew Alison geboren. Im Jahre 1772 bezog er die Universität Glasgow, wo er unter seinen Studienkameraden besonders mit Dugald Stewart befreundet wurde, und beide zusammen hatten das Glück die Vorlesungen von Thomas Reid zu hören. Diese erste innige Freundschaft hat dann weiter ungestört bis zu zu seinem Tode gedauert.

Von Glasgow ging er später nach Oxford, wo er sich im Baliol-College immatrikulieren ließ, bildete sich weiter aus bis März 1784, als er daselbst absolvierte. Noch in demselben Jahre empfing er die heiligen Weihen, verheiratete sich mit Dorothea, der jüngsten Tochter des Edinburgher Gelehrten Dr. Gregory und bekleidete gleich darauf ein Hilfspfarramt in Brancepeth, Durhamer Grafschaft.

Später wurde er als Pfarrer der bischöflichen Kapelle zu Sowgate bei Edinburgh berufen, wo er dann ununterbrochen bis 1831 fungierte.

Von diesem Jahre an wurde er infolge eines heftigen Brustleidens genötigt, auf seinen Dienst zu verzichten und sich definitiv in wohlverdienter Ruhe zurückzuziehen.

Acht Jahre später, also 1839 starb er im Alter von 82 Jahren.

Von seinen sechs Kindern überlebten nur drei ihren Vater; zwei wurden sogar sehr bekannt und zwar der eine, Mr. Archibald

Alison, als Verfasser der „Geschichte von Europa seit der französischen Revolution", der andere, Dr. W. Pultney Alison, als Arzt und Professor der Edinburgher Universität und hervorragender philanthropischer Schriftsteller.

Als direkte Frucht seines Geistlichenberufes sind seine vielbewunderten Predigten anzusehen.

Sie sind 1814—1815 in zwei Bänden erschienen. Obgleich er meistens nur ein sehr zurückgezogenes Leben geführt hatte, hinderte ihn das nicht, an dem literarischen und wissenschaftlichen Leben seines Zeitalters teilzunehmen und mit ihren ersten Wortführern immer einen regen Verkehr und eine warme Freundschaft zu unterhalten.

Adam Smith, Adam Fergusson, Robertson, Blair, Dugald Stewart, Dr. Gregory, Lord Woodhouselee, Henry Mackenzie, Professor Playfair, Thomas Brown, Mr. Tellford, Lord Webbe Seymour, Sir James Hall, Sir David Brewster, Dr. Morehead, Mr. Campbell und Professor Wilson, — alle diese meistens sehr bekannte Namen zählten zu seinen besten Freunden. Sie bildeten seine nächste Umgebung und als Hauptträger der zeitgenössischen geistigen Atmosphäre Schottlands, hatten sie selbstverständlich mannigfaltigen Einfluß und große Anregung auf sein Gemüt ausgeübt.

Ein tiefer Zug von Optimismus und Lebensvertrauen geht durch alles, was er geschrieben hat hindurch und gibt den Grundton und Grundcharakter seiner Persönlichkeit.

Inbezug auf seine Werke ist nicht zu verkennen die große Langsamkeit und Schwierigkeit mit der er arbeitete. Daher ihr fragmentarischer unfertiger Charakter.

Über seinen Charakter berichtet sein Sohn Sir A. Alison in seiner Autobiographie, betitelt: „Some Account of my Life and Writings", wie folgt:

„Kein Mann, der feste, unerschütterte Ansichten über Religion und Moral hat, betrachtete je mit mehr Indulgenz die Fehler anderer; kein Mann ging je durch die Welt mit mehr christlicher Liebe und Wohlwollen gegen jedermann; kein Mann, der sich als Prediger oder Schriftsteller einen Namen gemacht hat, ist je so durchaus gleichgültig allem öffentlichen Beifall und Anerkennung gegenüber gewesen, wie er . . ."

Aber die beste Frucht dieses ruhigen schönen Lebens sind unzweifelhaft die „Essays on the nature and principles of taste", Edinburgh 1790.

Anfangs kaum bemerkt, drang das Buch mit der zweiten Auflage 1811 jedoch rasch überall durch und forderte alle denkenden Zeitgenossen zur Stellungnahme in der Behandlung der ästhetischen Fragen. Derjenige aber, der am tiefsten und besten die große Bedeutung dieses Werkes verstand und anerkannte, war Francis Jeffrey.

Er ließ nach kurzer Zeit einen umfangreichen Rezensionsaufsatz in der „Edinburgh Review", Mai 1811, erscheinen, worin der allgemeine Standpunkt Alisons angenommen wird, und in meisterhafter, klarer, tiefer Analyse die vielen Wirkungen, die daraus für die weitere Entwicklung der Ästhetik in England sich ergaben, mit Meisterhand klargelegt und gezeigt werden.

Die Imitationsästhetik, die den französischen und englischen Klassizismus des XVII. und XVIII. Jahrhunderts beinahe tyrannisch beherrscht hatte, wird dadurch ein überwundener Standpunkt.

An ihrer Stelle tritt in Alisons Buch entschieden und selbstbewußt die Assoziationsästhetik ein. Eine autonome Ästhetik an der Stelle einer heteronomen, autoritativen. Alle früheren Analysen mit ästhetischen Untersuchungen, die jede für sich als eine Partialwahrheit gelten konnten, vereinigen sich zu einer höheren Synthese, die als den Kulminationspunkt der englischen Ästhetik des XVIII. Jahrhunderts angesehen werden kann.

Ein Ende und ein Anfang zugleich.

Ein Ende insofern, als dadurch einer alten, aus der griechischen Philosophie herrührenden Denkweise und Problemstellung, die das Schöne als objektiv betrachtete und es dem Wahren und Guten gleichsetzte, definitiv ein Ende gemacht wurde.

Ein Anfang insofern, als die neue Gefühl- und Assoziationsästhetik schon über sich selbst hinaus hinweist und in sich die Keime und treibenden Kräfte einer Zukunftsästhetik enthält und zum Teil zum Vorschein kommen läßt. Diese neue kaum geahnte Ästhetik wird im XIX. Jahrhundert zum vollen Bewußtsein, besonders in Deutschland, erwachen.

Es wird die Einfühlungsästhetik sein.

Die erste Analyse und Darstellung der ästhetischen Ansichten Alisons wird man in dem schon genannten Aufsatze Jeffreys finden.

Mit wenigen Additionen ist sie in der „Encyclopaedia Brittannica“ später erschienen. In Th. Browns „Lectures“, in Reids „Essays“, in Dugald Stewarts „Philosophical Essays“ und endlich in Sir W. Hamiltons „Lectures“ wird fortwährend den Alisonschen Ansichten gegenüber Stellung genommen.

Das Buch erreichte eine sechste Auflage, Edinburgh 1825, 2 Bd. Eine billige Ausgabe erschien, London 1842, in Smiths „Standard Library“. Weitere Ausgaben erschienen dann in Amerika.

Kaum zwei Jahre nach dem Erscheinen, also 1792, wurde es von K. H. Heydenreich übersetzt und erschien in Leipzig.

Auch ins Französische wurde es später übersetzt.

Bei der folgenden Darstellung und Analyse habe ich die fünfte englische Auflage, Edinburgh 1817, 2 Bd., benützt. Alle Zitationen beziehen sich darauf. Auch die Übersetzung von Heydenreich habe ich vergleichsweise zu Rate gezogen.

Für die vorangehenden biographischen Umrisse habe ich Biographical Dictionary, Encyclopaedia Britannica, Dictionary of national Biography, Gentlemans Magazine, Sept. 1839 und Sir A. Alisons Autobiography 1883, benützt.

Zweiter Teil

Darstellung und Analyse der ästhetischen Ansichten Alisons

1. Einleitung und Problemstellung

Alison geht vom Geschmack aus. Das ist der Ausgangspunkt seiner ganzen Ästhetik. „Taste", meint er, „is in general considered as that faculty of the Human Mind, by which we perceive and enjoy whatever is Beautifull or Sublime in the works of Nature or Art". (Der Geschmack ist im allgemeinen als dasjenige Seelenvermögen anzusehen, wodurch wir das Schöne und Erhabene in der Natur und Kunst unterscheiden und genießen.) Die Richtung seines Blicks geht also von innen nach außen; die Methode ist rein psychologisch und wird immer von andauernden und wiederholten Beobachtungen unterstützt.

Aus der eben aufgestellten Definition läßt sich leicht bemerken, daß wir am Eingang der Ästhetik notwendigerweise zwei durchaus verschiedene Elemente unterscheiden müssen. Erstens, auf einer Seite etwas Subjektives, die Fakultät, das Seelenvermögen und seine Affizierung; zweitens, auf der anderen Seite etwas Objektives, das Schöne und Erhabene in der Natur und Kunst.

Es erheben sich immer am Anfange jeder Ästhetik zwei Fragen, zwei Grundprobleme. Man muß sie nur streng von einander absondern und jede für sich zu beantworten versuchen.

Wir müssen uns also zuerst fragen: Was ist dieses Seelenvermögen, wodurch wir das Schöne und Erhabene unterscheiden und das wir Geschmack genannt haben? Und gleich darauf müssen

wir uns ebenso fragen: Was ist nun dieses Schöne und Erhabene, das wir in der Natur und Kunst unterscheiden?

Das Seelenvermögen wird also zu einem Grundproblem; das Schöne und Erhabene zu einem anderen Grundproblem. Auf der einen Seite müssen wir also das Seelenvermögen analysieren, auf der anderen Seite die Schönheit oder Erhabenheit, die ihm entspricht. Beide an und für sich. Zuerst der Affekt, dann seine materielle Ursache.

Der Frage: Was ist und woraus besteht der Geschmack? steht gegenüber die Frage: Was ist und woraus besteht die Schönheit und Erhabenheit?

Die erste ist eine psychologische Frage, die zweite eine physische Frage; und beide müssen sich notwendigerweise einander ergänzen. Es folgt mit Notwendigkeit daraus, daß jede Ästhetik zwei verschiedene Grundprobleme zu beantworten hat.

Sie muß zur Psychologie des Schönen werden, insofern als sie die ästhetischen Seelenzustände untersuchen soll, und sie muß weiter zur Physik des Schönen werden, insofern als sie auch die objektiven, materiellen Bedingungen, die dem gegebenen ästhetischen Seelenzustand entsprechen, ebenso genau untersuchen soll.

Welchem aber von den beiden Problemen gehört nun die Priorität? Freilich dem ersten, dem psychologischen. Das andere folgt nach. Also zuerst die ästhetische Emotion oder Gemütsbewegung und dann der ästhetische Reiz, das Schöne und Erhabene in der materiellen Welt. Erstens die Prinzipien des Geschmacks und gleich darauf die Elemente der Schönheit und Erhabenheit. Wir müssen von der Wirkung ausgehen, um dann zur Ursache zu gelangen.

* * *

Überblicken wir nun einen Augenblick die Geschichte dieser Untersuchungen, dann finden wir, daß alle früheren Ästhetiker in zwei Klassen eingeteilt werden können. Die einen haben die Emotionen des Geschmacks auf ein psychologisches Gesetz reduziert; der Geschmack ist ein innerer Sinn, der ebenso wie die anderen Sinne die besondere Funktion hat, das objektiv Schöne der materiellen Gegenstände genau zu unterscheiden und zu entdecken. „An inward eye distinguishes and sees the fair and shapely,

the amiable and admirable apart from the deformed, the foul, the odious and the despicable." Shaftesbury, Rapsody, 269.

Dieser Meinung waren Winkelmann, Hogarth und Joshua Reynolds, und die meisten Musik-, Baukunst- und Skulpturtheorien unserer Zeit, meint Alison, sind auf dieser Hypothese begründet. Die Haupt- und Grundfunktion der Kunst ist nach ihnen, in den Naturobjekten die Schönheit zu entdecken und nachzuahmen. Diese Denkweise beherrscht am meisten die Welt der Künstler und Liebhaber.

Durch Beruf und tägliche Beschäftigung nach außen, nach den Ursachen ihrer Emotionen gerichtet, vergißt und vernachlässigt allmählich ihre Aufmerksamkeit diese Emotionen selbst, die psychischen Wirkungen, das einzige uns unmittelbar Gegebene in der ästhetischen Betrachtung.

Diese Kategorie von Ästhetikern reduziert also die ganze Ästhetik auf die Beantwortung der objektiven Frage und lässt beinahe unberührt und unbemerkt die subjektive Frage.

Dem gegenüber steht eine andere Kategorie von Ästhetikern von entgegengesetztem Charakter. Sie verwerfen die Meinung, daß der Geschmack ein eigentlicher Sinn wäre; statt dessen sehen sie in ihm eine besondere Affizierungsweise unserer Seele auf Grund eines tiefen, allgemeinen Gesetzes unserer intellektuellen und moralischen Beschaffenheit. So Diderot, der alle Emotionen dieser Art der Relativitätswahrnehmung zuschreibt; so David Hume, der sie auf die Zweckmäßigkeit reduziert; so endlich Augustinus auf Ordnung und Zweck. Wie die erste Hypothese mehr unter den Künstlern verbreitet ist, so ist diese zweite meistens unter Philosophen geläufig. In sich selbst zurückgezogen und den menschlichen Geist immer analysierend, sehen sie mehr die Emotionen, die psychischen Wirkungen des Schönen und vergessen beinahe vollständig ihre äußeren Ursachen.

Wie die erste Kategorie die subjektive Frage beinahe unberührt läßt, so vernachlässigt nun diese zweite die objektive.

Nun, meint Alison, wenn die Resultate so vieler Untersuchungen über diese Fragen so wenig Wert haben, so erhebt sich ein Zweifel, ob sie alle nicht auf einem Grundirrtum gebaut sind, auf einer falschen Annahme, die man ohne genauere Prüfung als einleuchtenden Ausgangspunkt angenommnn hat.

Dieser Zweifel hat mich, sagt er, zur folgenden Untersuchung angeregt. Die allgemein angenommene Einfachheit der Geschmacksemotion schien mir fraglich; und die Schlüsse, die sich für beide obgenannten Hypothesen daraus ergaben, schienen mir mit der allgemeinen Erfahrung der menschlichen Gefühle nicht ganz zu stimmen. Und indem ich allmählich zu weiteren Schlüssen geführt wurde, habe ich mich entschlossen, dem Publikum meine Erwägungen darüber mitzuteilen.

2. Begriff und Einteilung

Demzufolge teilt nun Alison seine Untersuchungen folgenderweise:

I. Er geht von der psychologischen Seite und beginnt mit einer Analyse der Emotionen der Schönheit und Erhabenheit. Er wird zeigen, daß von einem inneren Sinne keine Rede sein kann; daß die Schönheitsemotion keine einfache, sondern eine zusammengesetzte ist, nämlich daß sie aus zwei einfachen Emotionen besteht: erstens, aus einer moralischen Emotion und zweitens, aus einer besonderen Anregung der Einbildungskraft. Das besondere Gefallen an der Schönheit und Erhabenheit kommt nur da zustande, wo diese beiden Faktoren vereinigt werden können und so die Entstehung von Emotionskomplexen gestatten.

II. Nach der Untersuchung der psychischen Wirkungen geht er zur Untersuchung der physischen objektiven Ursachen über. Es werden also die objektiven Quellen der Schönheit und Erhabenheit untersucht. Er wird nun zeigen, daß kein Gegenstand in der Natur und Kunst an und für sich schön oder erhaben sein kann; vielmehr jeder Gegenstand, der fähig ist unsere Seele zu affizieren, mag die Ursache oder die Quelle einer Schönheits- oder Erhabenheitsemotion werden. Wie? Das ist das Grundproblem der schönen Künste. Es empfiehlt sich daher, zuerst eine Untersuchung über die Mittel der Kunst, und darauf eine andere über die Mittel der Natur, auf unsere Seele ästhetisch einzuwirken.

Eine Begriffsbestimmung inbezug auf die psychischen und physischen Unterschiede der Schönheit und Erhabenheit wird diese Untersuchungen abschließen.

III. Indem nun die Summe gezogen und zugrunde gelegt wird, bleibt noch eine letzte Frage zu beantworten. Was ist eigentlich diese Fakultät, wodurch wir das Schöne und Erhabene empfinden und genießen können? Was ist der Geschmack? Wie entsteht und wie entwickelt er sich? Oder ist er vielleicht etwas Konstantes, und bei allen Menschen, Völkern und Zeitaltern immer dasselbe? Urteilt er nach einem unveränderlichen Maßstab immer und überall, oder gibt es dessen mehrere? Kann er überhaupt erzogen und ausgebildet werden, oder ist er etwas angeborenes, der Erziehung und Ausbildung nicht zugänglich?

Was ist und worin besteht eigentlich der Geschmack? Nun, bis auf weiteres und bevor diese Frage bestimmt beantwortet werden kann, will Alison zuerst sagen, was er nicht ist. Vor allem ist er kein Sinn, auch kein innerer Sinn, wie frühere Ästhetiker ihn gedeutet haben. Ebensowenig kann er als eine besondere, spezifische Fakultät oder ein Seelenvermögen angesehen werden. Und noch eins betont Alison. Da er die Einseitigkeit in einer so wichtigen Analyse als gefährlich ansieht, so wird er nicht so sehr an die schönen Künste als vielmehr an die Natur und an die ästhetischen Erfahrungen des gewöhnlichen Menschen appellieren, um sein Beweismaterial zu finden und zu verwerten. Auf der anderen Seite will er ebensowohl die raffinierten Spekulationen der Schulphilosophen vermeiden; daher will er danach streben, fortwährend die richtige Mitte zwischen der philosophischen Spekulation und der technischen Kunstlehre zu halten.

Alles in allem teilt also Alison sein Werk in drei Teile ein:

1. Die ästhetischen Gefühle.
2. Die ästhetischen Reize: Natur und Kunst.
3. Die Normen und die Beschaffenheit des Geschmacks; der ästhetische Maßstab und die Mittel zu seiner Erziehung und Ausbildung.

Kapitel I

Erster Essay: Subjektive Ästhetik oder Psychologie des Schönen und Erhabenen

1. Über die Natur der Gefühle, der Erhabenheit und Schönheit

Die Gefühle des Schönen und Erhabenen könnten überhaupt nicht zustande kommen, wenn wir die Einbildungskraft nicht hätten. Das ästhetische Wohlgefallen ist ein Gefallen der Einbildungskraft, meint Alison, und dadurch unterscheidet es sich von allen andern. „The fine arts are considered as the arts which are addressed to the imagination; and the pleasures they afford are described, by way of distinction, as the Pleasures of the Imagination. The nature of any person's taste is, in common life, generally determined by the nature or character of his imagination . . ." (S. 3.)

Man sieht gleich, die Grundlage des Geschmacks bei jedermann ist die Phantasie. Daher der strenge Parallelismus, der zwischen ihrer Entwicklung und der Entwicklung des Geschmacks waltet.

Wie wird nun die Einbildungskraft durch schöne und erhabene Gegenstände affiziert? Worin besteht ihre Wirkung?

„When any object, either of sublimity or beauty, is presented to the mind, I believe every man is conscious of a train of thought being immediately awakened in his imagination, analogous to the character or expression of the original object." (S. 4.) Die bloße Vorstellung also, ohne die Begleitung von Assoziationsreihen, ist nicht hinreichend, die Gefühle des Schönen und Erhabenen zu erwecken. Mit unbedingter Notwendigkeit muß der Vorstellung die Tätigkeit der Seele, der Einbildungskraft, der Phantasie folgen, damit diese Gefühle in uns entstehen. Reine Empfindung ohne Gedankenreihen, reine Vorstellung ohne Stimulation und Mitwirken der Phantasie kann nie ein Schönheits- oder Erhabenheitsgefühl hervorbringen.

Die Quelle also, oder der letzte Ursprung der Schönheit und Erhabenheit ist nicht in den reinen Empfindungen, ebenso wenig wie in den reinen Vorstellungen der Gegenstände zu suchen. Wohl ist sie aber in der Assoziation der Empfindungen mit Vorstellungen zu finden.

Ohne Assoziation keine Schönheit, keine Erhabenheit. Damit ist der ästhetische Sensualismus, ebenso wie der ästhetische Rationalismus überwunden. Wir sind gleich zu letzten Schlüssen des Empirismus und Intellektualismus gekommen. Der Assoziationismus hat in der Ästhetik triumphiert und die reine Assoziationsästhetik ist da. Alison hat sie begründet und proklamiert.

Wir haben alle, meint er, vor unseren Augen die Schönheit einer Landschaft gehabt, die wilde Majestät eines Wintersturms, die Großartigkeit eines Frühlingsmorgens, die stille und tiefe Melancholie eines Herbstabends. Ein entsprechendes Gefühl ist in uns jedesmal erweckt worden. Wir haben uns in ihre Schönheit oder Erhabenheit absorbieren lassen. Warum waren sie nun schön oder erhaben? Und waren sie es in demselben Maße für jedermann? Bei näherer Betrachtung werden wir mit Sicherheit immer finden, daß jedesmal, wenn wir etwas ästhetisch genießen, dies für uns nur dadurch zustande kommt, daß „Trains of pleasing or of solemn thought arise spontaneously within our minds; our hearts swell with emotions of which the objekts before us seem to afford no adequate cause." (I. S. 5.)

Die Schönheit der Kunstgegenstände kommt in derselben Weise zustande. Eine Landschaft von Claude Lorrain, ein Tonstück von Händel oder die Poesie von Milton stimulieren und setzen unsere Einbildungskraft in Bewegung, entflammen unsere Phantasie, wir vergessen uns selbst unter der Menge und Fülle der Bilder und Vorstellungen, die vor unserer Seele auftauchen und vorübergehen, wie in einem reizenden Traume. Mit Recht meint Abbé Delille:

N' avez-vous pas souvent, aux lieux infréquantés,
Rencontré tout-à-coup ces aspects enchantés,
Qui suspendent vos pas, dont l'image chérie
Vous jette en une douce et longue rêverie?

Die Schönheit besteht auch hier also in dem freien Spiele der Phantasie, in der Fähigkeit der Kunstgegenstände, in uns schöne Träume zu erwecken — in der Reverie, in der Träumerei.

2. Die Übung der Einbildungskraft

Um das festgestellte Prinzip über den Ursprung des Schönen zu beweisen, benützt Alison die Eliminationsmethode.

Ein Gegenstand kann für uns zu einer bestimmten Zeit schön oder sogar sehr schön sein. Nach längerer Zeit sehen wir ihn wieder. Aber diesmal beherrscht uns eine große Sorge oder ein anderes intensives Gefühl. Unsere Seele befindet sich nicht mehr in demselben freien Zustande wie früher. Das Resultat ist, daß der Gegenstand uns diesmal gleichgültig läßt. Warum? Seine physische Konstitution ist dieselbe wie früher; er muß uns in derselben Art wie damals affizieren. Und doch ist er für uns diesmal nicht mehr schön, sondern gleichgültig. Wie kommt denn das? Sehr leicht.

Die Schönheit ist nicht in den Dingen und Gegenständen außer uns, sondern in uns. Und weil momentan wegen der Sorge oder des betreffenden Gefühls, unsere Phantasie nicht mehr frei ist, so kann in uns keine Ideenreihe, keine Assoziation — folglich keine Schönheit entstehen. Die Gegenstände sind da, freilich. Aber die entsprechenden Assoziationsreihen können nicht mehr stattfinden. Deshalb „sagen" uns die Dinge diesmal nichts. Und weil sie uns nichts sagen, in uns nichts erwecken, so sind sie uns natürlich kalt und gleichgültig. Von Schönheit kann unter diesen Bedingungen keine Rede sein.

Ohne Freiheit des Geistes keine Schönheit. Die Stunden von Sorge, Kummer oder intensiver Beschäftigung vernichten für den Augenblick alle Empfindlichkeit für das Schöne und Erhabene. Derselbe Sonnenuntergang, den wir vor ein paar Tagen so viel bewundert haben, kann uns heute kalt lassen. Ebenso gewährt uns die Lektüre von Virgils Georgiken oder von Thomsons Jahreszeiten niemals dieselben Gefühle, sondern verschiedene, je nach der Freiheit unserer Seele. In derselben Weise fühlt ein Kritiker die Schönheit eines Gedichtes nicht mehr, wenn er die Aufmerksamkeit nur auf ihre Form und Fehler gerichtet hat. Es fehlt ihm in diesem Falle die notwendige Freiheit des Geistes.

Sind nun aber diese Assoziationsreihen der Phantasie willkürlich? Nein, antwortet Alison. Ein Hauptgesetz liegt ihnen zugrunde: das Gesetz der Ähnlichkeit. „The relation, of all others, the most loose and general, and which affords the greatest range of thought for our imagination to pursue." (I. S. 15.)

Ein Herbstabend erweckt in uns durch Ähnlichkeit die Vorstellung vom Schicksal, vom Ende des Lebens, vom ewigen Tode.

Der Frühling ruft in uns die Ideen von Jugend, Hoffnung, Auferstehen, neues Leben wach.

„Gebt mir die Einbildungskraft und die möglichen Assoziationsreihen eines bestimmten Individuums, und ich werde Ihnen gleich sagen, was für ihn schön oder erhaben sein wird", könnte man von diesem Standpunkt aus, mit vollem Recht sagen.

Daher das Haus wo wir geboren, die Schule wo wir erzogen sind, die Stadt oder das Dorf wo wir gelebt haben, seien sie objektiv wie sie wollen, für uns aber sind sie immer schön. Alison bringt nun eine große Menge literarischer Beispiele als Beweismaterial in dieser Richtung. Das Tal von Vancluse unterscheidet sich kaum von anderen Tälern und viele werden es gleichgültig finden. Für den Gebildeten aber, der dadurch gleich an die Liebe Petrarcas für Laura erinnert wird, gewinnt es bald eine für andere nicht existierende Schönheit. Ebensowohl ein Feld, wenn es ein berühmtes Schlachtfeld ist, oder ein Schloß, an das unvergeßliche historische Erinnerungen gebunden sind. Sogar die ewige Majestät der Alpen gewinnt durch die Erinnerung an Hannibals Marsch. Es bleiben freilich immer und überall individuelle Unterschiede im Geschmack. Diese sind durch ihre Phantasie bedingt. Mit dem Alter nimmt die ästhetische Empfindlichkeit immer ab, gleichmäßig mit dem Abnehmen der Phantasie. Daher fühlen wir auch in den Kinderjahren, wenn die Einbildungskraft am wärmsten und regsten und unsere Seele am freiesten ist, die Schönheit der Welt am tiefsten. Mit einem Worte, alles was unsere Einbildungskraft übt und entwickelt, trägt eben dadurch dazu bei, unsere Fähigkeit für das Genießen der Schönheit zu vergrößern und zu verfeinern.

Es bilden sich demnach allerlei Assoziationen bei jedermann: individuelle, historische, nationale. Und allen diesen Kategorien von Assoziationen gegenüber, werden parallele Kategorien von Schönheit entstehen. Wo die Assoziationen fehlen, verschwindet auch die Schönheit. Die Schönheit einer Theorie oder einer Reliquie aus dem Altertum ist einem Bauern absurd und unverständlich. Niemand kann die Schönheit einer Landschaft so tief fühlen wie ein Maler oder ein Dichter. Auf solchen Assoziationen beruht die Macht der Nationalmusik. Hierin besteht auch die Erhabenheit von Rom oder Athen, gleich beim ersten Anblick. Auf einmal steht das alte Rom vor uns und die ganze römische Geschichte erfüllt und entflammt

unsere Einbildungskraft! Caesar, Augustus, Cicero, Vergilius — stehen vor uns da, und mit ihnen steigen so viele Bilder vor uns auf!

Nimm dem Zuschauer die Möglichkeit dieser Ideenassoziationen weg, verbirg ihm, daß es Rom ist, was er vor sich hat und wie ganz anders werden dann seine Empfindungen sein! Wir sehen also nichts, wir hören nichts und wir fühlen nichts in der Natur, so wie es ist: wir verwandeln alles durch unsere Phantasie, wir projizieren immer unsere Assoziationen hinein. Hierin liegt die ewige Quelle der Schönheit.

Eine andere Frage entsteht nun.

Ist es genug, daß ein Gegenstand unsere Einbildungskraft beschäftigt, oder Gedankenreihen in unserer Seele erweckt, damit er schon dadurch als schön empfunden wird?

Alison fühlt sich genötigt, hier eine Einschränkung zu machen. Nicht jede willkürliche oder zufällige Gedankenreihe ist, meint er, hinreichend, um ein ästhetisches Gefühl in uns hervorzubringen. Es können vielmehr unendlich viele Gedankenreihen in uns bei der Betrachtung eines Gegenstandes entstehen, ohne daß er trotzdem auf uns ästetisch wirkt. Die Ursache liegt darin, daß diese Ideenreihen weder eine Gefallen noch einen Schmerz mit sich bringen. Diese Assoziationsreihen haben also keinen Gefühlston.

Erste Bedingung also: jede Vorstellung, die in einer Reihe vorkommt, muß notwendig einen Gefühlston haben. Und die zweite: daß ebenso wie jede Vorstellung für sich, nun die ganze Reihe für sich einen einheitlichen Gefühlston besitzt.

Ein heiterer Sommerabend erweckt ein Gefühl von Stille und Ruhe. Die ganze Reihe von Bildern, die dieser erste Eindruck gewährt, muß nun diesen entsprechenden einheitlichen Gefühlston haben. Ebenso der Anblick eines Stromes, eines Sturmes, des Ozeans, bestimmen gleich als erste Eindrücke, den Gefühlston der Vorstellungsreihen, die in uns erweckt werden sollen. Dieser Gefühlston der Vorstellungsreihen bestimmt nun seinerseits denjenigen einer jeden Vorstellung der Reihe. Die beiden müssen immer harmonieren, eine Einheit machen. Jeder Gegenstand gewinnt dadurch einen Grundcharakter, dem ein bestimmtes Gefühl entspricht.

„The train of thought, therefore, which takes place in the mind, upon the prospect of objects of sublimity and beauty may be considered as consisting in a regular or consistent train of ideas of

emotion and as distinguished from our ordinary trains of thought: 1st, In respect of the nature of the ideas of which it is composed, by their being ideas productive of Emotion; and 2dly, In respect of their Succession, by their being distinguished by some general principle of connexion, which subsists through the whole extent of the train." (I. S. 78.)

Der einheitliche Gefühlston der Assoziationsreihe ist also die Hauptbedingung für die Schönheit oder Erhabenheit eines Gegenstandes. Jeder Mensch ist nun nach Alter, Erziehung, Beschäftigung oder nach gewissen angeborenen Anlagen von einer bestimmten Grundstimmung oder einem Grund- und Lebensgefühl beherrscht. Nun wird alles was mit diesem harmoniert, als schön empfunden. Deswegen ist nur die lachende Natur dem Fröhlichen schön, nur die traurige dem Traurigen. Unser Grundgefühl bestimmt jedenfalls ebensowohl die Reihen, wie die Vorstellungen, denen wir am meisten zugänglich sind.

Kurz, keine Art von Dichtung, keine Kunst kann uns Vergnügen machen, uns ästhetisch affizieren oder in uns die Gefühle des Schönen und Erhabenen erwecken, wenn sie nicht mit der besonderen Richtung unseres Grundgefühls übereinstimmt.

Das Schöne beruht also auf einer Übereinstimmung, auf einem harmonischen Akkorde zwischen unserem tiefsten Gefühle und den Gegenständen der Natur. Es setzt zwei, ja sogar drei Bedingungen voraus: erstens das Psychische, das Gefühl; zweitens das Physische, den Gegenstand; und endlich drittens, ihr Harmonieren, Übereinstimmen.

Man könnte mit Recht sagen, es ist eine Funktion von drei Variabeln. Und daher kommt die unendliche Variation in der ästhetischen Empfindlichkeit bei verschiedenen Individuen in derselben Zeit, oder bei demselben Individuum in verschiedenen Momenten seines Lebens.

Die große Abhängigkeit des Geschmacks von der jedesmaligen Stimmung ist damit festgestellt.

Ist nun die Einwirkung aller Künste auf unsere Seele die gleiche? Oder bestehen Unterschiede, die uns zu einer Würdigung und Klassifikation der schönen Künste zwingen; und wenn dem so ist, wie würde eine solche Klassifikation ausfallen?

Gewiß, inbezug auf ihre Wirkung, bestehen zwischen den schönen Künsten große Unterschiede. Eine Klassifikation ist notwendig. Aber unter allen andern gehört der Vorzug der Dichtung. „Poetry by employing the instrument of language, by means of which it can express every quality of mind as well as of body has a decided superiority over the rest of those arts which are limited to the expression of the qualities of body alone." (I. S. 118.)

An zweiter Stelle setzt Alison die Gartenbaukunst. „The great source of the superiority of its productions to the original scenes in nature, consists in the purity and harmony of its composition, in the power which the artist enjoys, to remove from his landscape whatever is hostile to its effect, or unsuited to its character, and, by selecting only such circumstances as accord with the general expression of the scene, to awaken an emotion more full, more simple and more harmonious than any we can receive from the scenes of Nature itself." (I. S. 123.)

An dritter Stelle kommt die Landschaftsmalerei. „The art of Landscape-painting is yet superior in its effect, from the capacity which the artist enjoys, of giving both greater extent and greater unity to his composition." (I. S. 124.)

Allen diesen Künsten gemein ist die Forderung eines Grundsatzes der Einheit, eines bestimmten Ausdrucks oder Charakters der uns sozusagen den Schlüssel der Szene gibt. Diese Reinheit und Einfachheit der Komposition unterscheidet die großen Meister der Kunst von den bloßen Kopisten der Natur und nur sie erwirbt dem Künstler einen bleibenden Ruhm. Salvator Rosa und Claude Lorrain sind für Alison Künstler dieser Art. Wir sehen bei ihnen keine Nachahmung der Natur mehr, sondern Charakter und Ausdruck. Der Maler spricht durch seine Kunst nicht nur unseren Augen, sondern unserer Einbildungskraft, unserem Herzen. „It is not now a simple copy which we see, nor is our emotion limited to the cold pleasure which arises from the perception of accurate Imitation. It is a creation of Fancy, with which the artist presents us..." (S. 129.) Bloß die stärkeren Züge der Natur werden beibehalten und die Gefühle die damit in uns erweckt werden, sind viel intensiver als diejenigen, welche die gewöhnlichen Szenen der wirklichen Welt in uns verursachen.

Mit der allmählichen Steigerung unserer Kenntnis der Ausdrucksmittel der Natur wird auch unsere Empfindlichkeit für die Harmonie oder die Fehler der Komposition schärfer, feiner, bis wir endlich zu dem obersten Grundsatze gelangen, daß in der Malerei die Einheit des Ausdruckes das große Geheimnis ihrer Macht sei.

Der Maler aber wendet sich an die Augen. Der Dichter spricht direkt zu der Phantasie. Jener gibt uns nur Gesichtseindrücke, dieser hat alle Sinne zu Gebote. Der eine gibt uns nur einen Augenblick der Existenz wieder, dem anderen öffnet sich die ganze Geschichte der Natur. Und allem, was er nur schildert, flößt er Geist und Leben ein. Es ist nun aber Sache der Geschichte, die Begebenheiten des Lebens so darzustellen, wie sie sich wirklich zutrugen, ihre Ursachen und die Beweggründe des Handelnden anzugeben.

„In a poetical representation of such events no such confusion is permitted to appear . . . The poet . . . must introduce only pathetic or sublime events . . . and must spread over all, that tone and character of dignity which we both expect and demand in a composition, destined to excite the sensibility and to awaken the admiration of mankind." (I. S. 150.)

Hier ist also alles nur Mittel, um das Interesse und die Sympathie des Lesers oder Zuschauers zu erhalten, zu beleben und zu erhöhen.

Dieselbe Einheit der Stimmung (unity of emotion) muß auch die höchste Art der dramatischen Dichtung — die Tragödie beherrschen. „This unity of character is fully as essential as any of those three unities of which every book of Criticism is full." (I. S. 152.) Aus diesem Grund fühlt sich Alison berechtigt, die Tragikomödie zu verwerfen. „Tragi-Comedy is utterly indefensible" . . ., meint er, sogar wenn ihr Verfasser Shakespeare heißt. „Had the taste of Shakespeare been equal to his genius, or had his knowledge of the laws of the Drama corresponded to his knowledge of the human heart, the effect of his compositions would not only have been greater than it now is, but greater perhaps than we can well imagine; and had he attempted to produce, through a whole composition that powerfull interest which he can raise in a single scene, nothing of that perfection would

have been wanting of which we may conceive this sublime art to be capable." (I. S. 154.)

Corneille dagegen ist für Alison der erste Tragiker des neueren Europa gewesen, der für die Notwendigkeit dieser Einheit der Stimmung das volle Gefühl gehabt hat. Kein treues Gemälde vom menschlichen Leben und von Leidenschaften, sondern die Bewegung und Erhebung der Einbildungskraft — das ist das einzige Ziel seiner Kunst. „His object . . . seems to have been to exalt and to elevate the imagination; to awaken only the greatest and noblest passions of the human mind and . . . to render the theatre a school of sublime instruction, rather than an imitation of common life." (I. S. 155.)

Mit Recht hat also der Fürst von Condé Racines Werk das „Lehrbuch der Könige" genannt.

Es ist nun aber höchste Zeit zu schließen.

„Schön" oder „erhaben" ist ein Gegenstand also nur, wenn er die Einbildungskraft in Bewegung setzt, das heißt, wenn er eine Vorstellungsreihe in ihr erweckt.

Durch die bloße Affizierung der Sinne kommt nur das „Angenehme" zustande. Dasselbe bezieht sich unmittelbar nur auf die Gegenwart des Gegenstandes, und der gesunde Zustand des betreffenden Sinnesorganes ist die einzige Bedingung, die es voraussetzt. Das Schöne und Erhabene dagegen ist unmöglich ohne Gedankenreihen der genannten Art. Assoziationsreihen sind also ihre „differentia specifica". Indem nun das Schöne und Erhabene, als gänzlich von der Phantasie abhängig, mit ihr zugleich verschwindet, besteht das Angenehme weiter, solange die Sinnesorgane, wodurch es wahrgenommen wird, gesund bleiben. Wir müssen also in dieser Beziehung zwei Kategorien definitiv unterscheiden: erstens das Sinnlich-Angenehme und zweitens das Assoziations-Schöne und Erhabene. Nur die zweite Kategorie gehört der Ästhetik. Sie ist die Kategorie der „Emotions of Taste", während die andere nur die der „Emotions of Simple Pleasure" genannt wird.

Ihr gemeinsamer Ursprung ist die Übung. Die erste Kategorie wurzelt in der Übung der Sinnesorgane, die zweite in der Übung der Phantasie.

„The pleasure, therefore, which accompanies the Emotions of Taste, may be considered not as a simple, but as a complex pleasure; and as arising, not from any separate and peculiar Sense, but from the union of the pleasure of Simple Emotion with that which is annexed, by the constitution of the human mind, to the Exercise of Imagination." (I. S. 170.)

Kapitel II

Zweiter Essay: Objektive Ästhetik, oder über die Erhabenheit und Schönheit der materiellen Welt

Eine schwierige Frage entsteht für uns, sobald wir das innere psychische Gebiet verlassen und uns nach außen wenden.

Worin ist die Quelle der Erhabenheit und Schönheit der materiellen Welt zu suchen?

Tatsache ist nun, daß die Gegenstände der materiellen Welt in unserer Seele Emotionen des Erhabenen und Schönen hervorbringen können. Manche der schönen Künste benützen direkt nur materielle Gegenstände als ihre Mittel. Und die meisten Beispiele des Schönen und Erhabenen haften an der Materie und ihren Eigenschaften.

Ist nun die Materie an und für sich fähig, eine Emotion hervorzubringen?

„Matter in itself is unfitted to produce any kind of emotion. The varions qualities of matter are known to us only by means of our external senses." (I. S. 176.) Die Sinne können aber keine Gefühle, keine Emotionen, wohl aber nur Empfindungen und Wahrnehmungen geben. Von der Materie also können wir nichts weiter als Empfindungen und Wahrnehmungen bekommen. Diese sind dann entweder angenehm oder schmerzhaft. Von Schönheit oder Erhabenheit auf diesem Wege kann gar keine Rede sein.

Nun, trotz der Unfähigkeit der Materie direkt Emotionen zu verursachen, ist Alison der Meinung, daß sie indirekt, mittelbar doch in höchstem Grade dieses Vermögen hat. „But although the

qualities of matter are in themselves incapable of producing emotion, or the exercise of any affection, yet it is obvious that they may produce this effect, from their association with other qualities; and as being either the signs or expression of such qualities as are fitted by the constitution of our nature to produce Emotion. Thus in the human body, particular forms or colours are the signs of particular passions or affections. In works of art, particular forms are the signs of Dexterity, of Taste, of Convenience, of Utility. In the works of nature particular sounds and colours etc., are the signs of Peace, or Danger, or Plenty, or Desolation etc. In such cases, the constant connexion we discover between the sign and the thing signified, between the material quality and the quality productive of Emotion, renders at last the one expressive to us of the other, and very often disposes us to attribute to the sign that effect wich is produced only by the quality signified." (I. S. 178.)

Es besteht also ein strenger Parallelismus zwischen Vorstellungsreihen und materiellen Eigenschaften — und erst dadurch wird es möglich, daß wir von der Materie Emotionen bekommen. An und für sich ist die Materie tot, kalt und gleichgültig; als Symbol, Zeichen oder Offenbarung des Seelischen wird sie gleich schön oder erhaben.

Form und Farbe der Dinge werden also materielle Zeichen, die in natürlicher Weise in uns dann diejenigen Emotionen auslösen, mit denen sie assoziiert sind. Es ist nun selbstverständlich, daß der Schlüssel zur Interpretierung der Natur in uns selbst ist. Auch in dieser Beziehung könnte man mit Recht sagen: *Ἄνθρωπος μέτρον τῶν πάντων.*

„All our knowledge of the minds of other men, and of their various qualities, is gained by means of material signs. Power, Strength, Wisdom, Fortitude, Justice, Benevolence, Magnanimity, Gentleness, Tenderness, Love etc., are all known to us by means of the external signs of them in the Countenance, Gesture, or Voice. Such material signs are therefore very early associated in our minds with the qualities they signify; and as they are constant and invariable, become soon productive to us of the same Emotions with the qualities themselves." (I. S. 181.)

In derselben Weise werden auch die Charaktere, die Stimmungen, die Naturtriebe aller Tierarten durch gewisse Zeichen in

ihrer Gestalt, Stimme oder Bewegung des Körpers von uns erkannt. Nun, neben diesen unmittelbaren Ausdrücken des Seelenlebens durch materielle Zeichen, gibt es noch andere dazu, die nämlich aus der Ähnlichkeit den materiellen Dingen und Eigenschaften mit gewissen Ausdrucksbewegungen der Seele entspringen.

Auf diesem Wege kommen wir nun endlich dazu, der unbelebten Materie und Natur das zuzuschreiben, was wir dem menschlichen Körper zuschreiben würden.

Wir beleben also, wir beseelen, ja wir vermenschlichen dadurch die Natur.

Der Sprachgebrauch bei den verschiedensten Völkern der Erde zeugt eben dafür.

„The Strength of the Oak, the delicacy of the Myrtle, the boldness of a Rock, the modesty of the Violet etc., are expressions common in all languages, and so common, that they are scarcely in any considered as figurative; yet every man knows, that Strength and Weakness, Boldness and Modesty, are qualities, not of Matter, but of Mind; and that, without our knowledge of Mind, it is impossible that we should ever have had any conception of them. How much the effect of descriptions of natural scenery arises from that personification which is founded upon such associations, I believe there is no man of common taste who must not often have been sensible.“ I. S. 183.

Und Alison fährt nun wie folgt fort:

„We are led by the constitution of our nature, also, to perceive resemblances between our Sensations and Emotions, and of consequence between the objects that produce them. Thus, there is some analogy between the sensation of gradual Ascent, and the Emotion of Ambition, — between the sensation of gradual Descent, and the Emotion of Decay, — between the lively sensation of Sunshine, and the cheerful Emotion of Joy, — between the painful sensation of Darkness, and the dispiriting Emotion of Sorrow. In the same manner, there are analogies between Silence and Tranquility, — between the lustre of Morning and the gaiety of Hope, — between softness of Colouring, and Gentleness of Character, — between slenderness of Form and delicacy of Mind etc. The objects, therefore, which produce such sensations, though in themselves not the immediate signs of such interesting or

affecting qualities, yet, in consequence of this Resemblance, become gradually expressive of them, and if not always, yet at those times, at least, when we are under the dominion of any Emotion, serve to bring to our minds the images of all those affecting or interesting qualities, which we have been accustomed to suppose they ressemble. How extensive this source of Association is, may easily be observed in the extent of such kinds of figurative expression in every language." (I. S. 184.)

Nach alledem glaubt nun Alison genügend gezeigt und betont zu haben, daß die Emotionen des Schönen und Erhabenen nicht unmittelbar von der Natur in uns verursacht werden, sondern vielmehr, daß wir sie nur mittelbar gewinnen und zwar nur insofern, als wir selbst imstande sind die Natur und die Materie zu beleben, zu beseelen, zu vermenschlichen, zu personifizieren, zu anthropomorphisieren. Hätten wir dieses Vermögen nicht, so würde für uns für immer die ganze Natur nur eine unendliche Summe, ein Chaos von Empfindungen und Wahrnehmungen sein, aber kalt und tot. Sie würde uns nichts sagen, nichts ausdrücken, für uns nichts bedeuten. Für einen Menschen, der so beschaffen wäre, hätten die Wörter Schön und Erhaben gar keinen Sinn. Seine Seele würde nichts anderes sein als ein Registrierapparat für Empfindungen. Schönheit und Erhabenheit entstehen also nicht aus den Empfindungen als solche; ebensowenig aus der materiellen Natur. Ihr Ursprung ist in uns selbst und in unserem Vermögen unsere Seelenzustände in die Natur hinein zu projizieren, die Welt und ihre unendlichen Erscheinungen zu personifizieren und zu anthropomorphisieren. Wie nun aber die Personifikation auf der Ähnlichkeit mit uns selbst beruht, ebenso beruht nun diese weiter auf dem psychologischen Gesetze der Assoziation. Hiemit sind wir an der letzten erklärenden Formel, an der letzten Quelle aller Schönheit und Erhabenheit angelangt.

Der Grundcharakter der Alison'schen Ästhetik tritt also hierin klar zu Tage. Das Assoziationsprinzip ist ihre Grundlage. Von früheren englischen Ästhetikern kaum erwähnt und gestreift, wird es mit Alison endlich zu der reinsten, selbstbewußten Assoziationsästhetik, die manchmal sogar in die Einfühlungsästhetik überzugehen scheint, unleugbar aber ihr entgegenstrebt. Er geht nun weiter, um die Fruchtbarkeit dieses neuen Prinzips an der Hand

zahlreicher Beispiele und feiner Beobachtungen ausführlich zu zeigen und definitiv zu beweisen.

1. Schönheit und Erhabenheit der Töne

Daß es Schönheit und Erhabenheit in den Tönen gibt, ist eine Tatsache, die sich auf Beobachtung stützt. Die Frage ist nun: worin besteht das Erhabene und Schöne bei den Tönen?

Nun, die Sinne durch welche wir hauptsächlich die Schönheit und Erhabenheit entdecken sind das Sehen und das Gehör. Die Gegenstände des ersteren sind die Farben, Formen und Bewegungen; die des letzteren die Töne.

Die Töne sind einfach oder zusammengesetzt.

Die einfachen Töne können dann weiter eingeteilt werden und zwar:

1. Töne, die wir in der unbelebten Natur finden.
2. Die Töne der Tiere.
3. Die Töne der menschlichen Stimme.

Betrachten wir jetzt alle diese Gruppen nach einander. Gibt es Schönheit und Erhabenheit in den Tönen der unbelebten Natur? Ja, antwortet Alison, und besonders in folgenden Fällen:

1. Wenn sie mit Vorstellungen der Gefahr assoziiert sind. So das Geheul des Sturmes, das Brüllen des Erdbebens, der Knall der Kanonen, der Schlag des Donners.

2. Wenn sie mit Vorstellungen von großer Kraft oder Macht assoziiert sind. So das Rauschen eines Stromes, der Sturz eines Wasserfalls, der Aufruhr eines Gewitters, der Stoß der Meereswogen am Ufer.

3. Wenn sie mit Vorstellungen der Majestät, Feierlichkeit oder tiefer Schwermut assoziiert sind. So der Ton der Trompete, das Blasen der Kriegsinstrumente, der Orgelton, der Ton der Abendglocke, das Anschlagen der Totenglocke.

Man sieht in allen diesen Fällen nicht die Töne an und für sich, sondern erst die Vorstellungen von Gefahr, Kraft, Majestät mit denen sie assoziiert sind, bewirken die entsprechenden Emotionen der Schönheit und Erhabenheit.

Der Ton des Donners ist wohl immer und überall derselbe und vielleicht in der ganzen Natur der erhabenste; wie verschieden

sind doch die Gemütsbewegungen, die er bei verschiedenen Individuen erwecken kann! Und dasselbe ist es wieder mit dem Heulen des Sturmes, mit dem Rauschen eines Wasserfalls, mit dem ewigen Wogenkampf auf dem Ozean. Überall entspricht die Gemütsbewegung, die wir erfahren, nicht der Natur des Schalles selbst, sondern der Natur der Assoziationsreihe, die bei dieser Gelegenheit in unserer Seele entstehen kann. Der objektive Faktor, die Natur oder ihre Erscheinungen also, wirken wie eine Konstante; der subjektive Faktor aber, unsere Phantasie und besonders unsere Vorstellungskonstellation ist immer eine andere und in ewiger Variation nach Individuum, Alter, Stimmung, Rasse usw. Daher der Mangel an Übereinstimmung und Konstanz bei Wirkungen von Tönen, die unverändert sind. Dieselben Töne erwecken nicht immer und überall dieselben Gemütsbewegungen in uns; ja, sogar Töne von entgegengesetzter Art können manchmal dieselbe Emotion hervorbringen. Starke, mächtige Töne sind wirklich erhaben, aber auch tiefes Schweigen und Stille sind ebenso erhaben. Das laute Brausen des Sturmes ist erhaben; aber auch das schwache hohle Sausen, das oft vor ihm hergeht, ist manchmal wahrhaftig erhabener als der ganze Aufruhr der Sturmes selbst. Und dasselbe ist zu bemerken mit hohen und tiefen Tönen. Was ist gleichgültiger als das ganz gewöhnliche und unbedeutende Summen einer Fliege im tiefen Schweigen eines Sommermittags, oder das Fallen eines Wassertropfens unter einem Gewölbe, oder endlich der Schall eines Hammers in einer Schmiede? Und doch können sie trotzdem manchmal wirklich erhaben sein. Freilich durch Assoziation. Trennt man nun solche Assoziationen von den Tönen, so hören sie gleich auf erhaben zu sein. Nur ist diese Erfahrung sehr schwer zu machen, da die Verbindung zwischen dem Ton des Donners, des Wirbelwindes, des stürzenden Waldstroms oder des Erdbebens und den Vorstellungen der Macht, Gefahr oder Schrecken nicht durch den Willen des Menschen konventionell, sondern von der Natur selbst gestiftet und eingerichtet ist. Die einzige Möglichkeit einer solchen Erfahrung liegt nur in Fällen wo wir uns momentan getäuscht haben. Es kann ja vorkommen, daß man das Rasseln eines Wagens über eine Brücke mit dem Donner verwechselt. Solange nun die Täuschung besteht, findet man den Ton erhaben; sobald aber der Irrtum weg

ist, so ist damit auch das Erhabene verschwunden. Ebenso kann man bei kleinen Kindern beobachten, daß sie vor dem Donner keine Bewunderung oder Furcht zeigen. Warum? Weil bei ihnen der Donner noch nicht mit der Vorstellungen von Gefahr assoziiert worden ist.

Alles bestätigt also die Ansicht, daß Töne nur dann erhaben sein können, wenn sie als Ausdrücke von Eigenschaften gelten, welche irgend eine starke Emotion hervorzubringen imstande sind; in allen andern Fällen sind sie gleichgültig. Ohne Ausdruck keine Erhabenheit.

Und dasselbe gilt auch von der Schönheit.

Das Rauschen eines Wasserfalls, das Rieseln einer Quelle, das Lispeln des Windes, das Läuten der Abendglocke sind gewiß schön. Freilich nicht an und für sich, sondern nur insofern, als sie für uns einen besonderen Charakter ausdrücken. Es dauert ja lange, bis Kinder eine gewisse Empfindlichkeit für die Schönheit solcher Töne zeigen.

Gib nun ihnen die Assoziationen, welche Menschen von gebildeter Einbildungskraft mit diesen Tönen haben und sie werden gleich ihre Schönheit entdecken und fühlen. Es ist auch bekannt, wie bei Übersetzungen von Dichtungen entfernter Völker so viele Anspielungen, so viele Assoziationen also, der besonderen Töne jener Länder für denjenigen ganz verloren gehen, dem sie völlig unbekannt sind.

Gehen wir nun zu der zweiten Klasse von Tönen über, zu den Tönen der Tiere.

Es gibt wohl auch bei dieser Kategorie unendliche Beispiele von Schönheit oder Erhabenheit. Und freilich auch hier hängt das Schöne mit den Eigenschaften der Tiere zusammen, die sie ausdrücken. Das Brüllen des Löwen, das Brummen des Bären, das Heulen des Wolfs, das Ächzen des Adlers können gewiß erhaben sein. Nun, alle diese Töne können auch leicht auf künstlichem Wege nachgeahmt werden. Man braucht in diesen Fällen nur die Wirkung zu beobachten und man wird sich leicht überzeugen, daß das Erhabene gänzlich verschwunden ist. Ebenso das Heulen einer Eule um Mitternacht oder zwischen alten Ruinen ist erhaben; am Mittage aber ist es gar nichts mehr. Das Ächzen des Adlers in der Freiheit der Felsenklippen ist erhaben; wenn

aber der Adler im Käfig eingesperrt ist, so wirkt derselbe Ton direkt unangenehm. Im ersten Falle ist es Ausdruck von Freiheit, Höhe, Unabhängigkeit und wilder Majestät; im zweiten ist es gleichgültig oder widerwärtig.

Und was vom Erhabenen gesagt wurde, gilt auch für das Schöne. Es gibt aber eine besondere Klasse von Tieren, die Vögel, deren Töne bei weitem in der Schönheit alle anderen übertreffen. Die Quelle der Schönheit liegt auch hier gewiß in den Assoziationen, die sie erwecken. Vor allem nähern sie sich mehr als jede anderen Töne der menschlichen Stimme. Daher die stärkere Ausdrucksfähigkeit. Denn ihre Form und Lebensweise nehmen unser Interesse viel mehr in Anspruch als andere Tierarten. Trotz alledem ist es doch zu bemerken, daß das Zwitschern der Schwalbe in der Frühe am schönsten ist; es scheint die Heiterkeit des Tagesanbruchs und der Morgenstunde auszudrücken. Zu jeder andern Stunde ist es beinahe gleichgültig. Dasselbe gilt auch von dem Gesang der Nachtigall. Wunderbar schön und reizend in der Dämmerung oder spät bei Nacht, aber doch unbedeutend am Tage. Ebenso mißvergnügt uns das schönste Vogelsingen, wenn es aus einem Käfig kommt.

Die Erklärung aller dieser Fälle ist nur in dem Assoziationsprinzip zu suchen. Sonst bleiben sie alle unerklärlich.

Wir kommen jetzt zu der dritten Klasse von Tönen: zu derjenigen der menschlichen Stimme. Ihre Erhabenheit und Schönheit ist unbestritten. Diese Töne nun unterscheiden sich vor allen andern hauptsächlich dadurch, daß sie der unmittelbare Ausdruck der menschlichen Seele sind.

„There are some philosophers who consider these as the natural signs of passion or affection, and who believe that it is not from experience, but by means of an original Faculty, that we interpret them: and this opinion is supported by great authorities. Wheter this is so, or not, in the present inquiry is of no very great importance; since although it should be denied that we understand such signs instinctively, it cannot be denied that, very early in infancy, this Association is formed, and that our opinions and conduct are regulated by it.“ (I. S. 236.)

Es ist aber gleich zu bemerken, daß aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der Töne der menschlichen Stimme nur ein Teil

schön oder erhaben sein können. So sind die Töne, die Zorn, Bosheit, Neid, Haß ausdrücken, weder schön noch angenehm. Dagegen sind die Töne der Hoffnung, Freude, Höflichkeit, Bescheidenheit, Schwermut usw., obgleich so verschieden untereinander, doch schön. Im Gegenteil zu den ersten erregen diese unsere Sympathie. Und insoweit als sie es tun, sind sie auch schön.

Aus demselben Grunde sind die Töne, welche Großmut, Tapferkeit, Selbstverleugnung, Geduld, Entsagung usw. ausdrücken, erhaben. Schönheit und Erhabenheit liegt auch hier nicht in den Tönen als solchen, sondern in der Erregung unserer Sympathie, durch Leidenschaften und Gefühle, die wir auch erlebt haben. Durch die in uns zurzeit herrschende Stimmung oder Gefühl werden nun diese entweder geschwächt oder gestärkt. Der Ton der Hoffnung ist für die meisten Menschen schön; für den Verzweifelten aber ist er gleichgültig oder unangenehm. Durch künstliche Nachahmung verlieren auch diese Töne ihre Schönheit oder Erhabenheit. Kein Ton der Leidenschaft ist schön, wenn wir mit ihm nicht sympathisieren. Bei den Tönen der menschlichen Stimme ist unsere Sympathie die letzte Quelle der Schönheit oder Erhabenheit.

Mit den einfachen Tönen sind wir nun zu Ende. Wir gehen nun zu den zusammengesetzten Tönen oder zur Musik über.

Die Töne können nach gewissen Gesetzen vereinigt werden und ein Ganzes bilden. Nun, diese Zusammensetzung von Tönen nach bestimmten Gesetzen nennen wir Musik. Das Schöne und Erhabene kommt auch hierin vor. Sogar sehr häufig und sehr intensiv.

Wie kommt denn das zustande?

Alison bittet diesmal um Nachsicht, da er keine theoretische Kenntnis der Musik hat; sein Urteil wird sich nur nach den Wirkungen, die die Musik auf ihn selbst hat, orientieren.

Das Wesen der Musik besteht in einer fortschreitenden Stufenfolge von Tönen. Ein einziger wiederholter Ton ist deshalb keine Musik und wirkt meistens unangenehm. Demgegenüber wirken nicht alle fortschreitenden Tonfolgen, alle Zusammensetzungen von Tönen gleich angenehm. Damit eine Tonreihe schön oder erhaben sein könne, muß zwischen den Tönen, die sie bilden, ein bestimmtes, unabänderliches, von der Natur selbst fixiertes Verhältnis bestehen.

Aber das allein reicht noch nicht aus. Noch zwei andere Umstände gehören zum Wesen der Musik. Erstens Einheit.

Wie in der Sprache jedes Wort einen Sinn hat und es trotzdem möglich ist, eine Wörterreihe zu bilden, die doch keinen Sinn haben kann, ebenso ist es in der Musik möglich, daß aus Tönen, die für jeden an und für sich schön sind, eine Tonreihe entstehen kann, die keine Schönheit mehr hat. Da wir darin keinen Sinn, keinen Zweck, keine höhere Einheit entdecken können, so wirkt es auf uns unangenehm. Zweitens Regelmäßigkeit. Die angenehmste Tonreihe ist ohne Beobachtung der Regelmäßigkeit entschieden unangenehm.

Aber sowohl die Einheit als die Regelmäßigkeit gewinnen ihre Macht erst durch Assoziation; nur dadurch drücken sie etwas aus. Was die Einheit oder den Grundton betrifft, so ist zu bemerken, daß sogar derjenige, der mit musikalischen Theorien ganz unbekannt ist, nichtdestoweniger augenblicklich angeben kann, was für ein Gefühl ausgedrückt wird. Ob ein Musikstück schön ist oder nicht, darüber kann es freilich Streitigkeiten geben; ob es aber lustig oder feierlich, fröhlich oder traurig, erhebend oder deprimierend, darüber ist man leicht einig. Mit Bezug auf die Regelmäßigkeit in der Aufeinanderfolge der Töne, ist ein rasches Zeitmaß Ausdruck von Freude, ein langsames, Ausdruck von Schwermut oder Traurigkeit.

Woher dieser Unterschied? Wohl aus der Ähnlichkeit der Musik mit der Sprache.

Unter dem Einfluß von Lustgefühlen bewegen sich unsere Vorstellungen schneller und folglich wird auch die Rede lebendiger, rascher; dagegen bei Unlustgefühlen, bei deprimierenden Gemütsbewegungen, wird auch die Artikulation der Wörter eine schwächere, ihre Sukzession eine langsamere. Nun, aus der Langsamkeit oder Geschwindigkeit der Artikulation sind wir imstande, sogar bei fremden, uns unbekannten Sprachen, gleich anzugeben, ob der Sprechende in einer angenehmen oder unangenehmen Stimmung oder Gemütsbewegung sich befindet.

In der Geschwindigkeit oder Langsamkeit der Sprache, wiederspiegelt sich also die Geschwindigkeit oder die Langsamkeit der Vorstellungen, der Gedanken. Nichts kann deshalb ein Gefühl besser und genauer ausdrücken, als eben das Zeitmaß, das Tempo,

der Rythmus der Sprache. Hierin besteht der wesentliche Grund und das Hauptmittel des musikalischen Ausdrucks. So unendlich nun und so machtvoll die Mittel der Musik sind, eine Einschränkung muß doch beobachtet werden. Es fehlt ihr an Bestimmtheit. Sie kann nicht individualisieren, präzisieren. Sie gibt im allgemeinen nur Klassen von Emotionen, aber keine besondere, spezielle Gemütsbewegung oder Leidenschaft. Beim Musikhören wird man erweicht; man versteht gleich, ob die singende Person fröhlich oder traurig ist, man fühlt, daß sie etwas sagen will, aber man ist lange nicht imstande, es genau anzugeben.

Die Sprache muß mit Notwendigkeit als die unmittelbarste und genaueste Dolmetscherin hinzutreten. Sie wird zur Dichtung und mit ihrer Hilfe wird erst die Musik fähig, zu individualisieren, ein bestimmtes Gefühl auszudrücken.

Trotzdem nun ihre wirkliche Kraft in der Nachahmung der Sprache besteht, so ist es auch nicht zu leugnen, daß sie auch besondere natürliche Vorzüge besitzt, welche die Sprache nicht hat. Alison glaubt, daß zwei solche Vorzüge hervorgehoben zu werden verdienen.

Erstens, größere Mannigfaltigkeit der Töne. Die Sprache ist in dieser Beziehung viel zu eintönig, einförmig. Nur in der Beredsamkeit oder in der Deklamation kommt sie der Musik näher.

Zweitens, größere Unmittelbarkeit. Die Sprache wendet sich zuerst an den Verstand und nur mittelbar, nebensächlich, auch an das Gefühl. Die Musik ist in dieser Beziehung unerreicht; sie bemächtigt sich gleich und unmittelbar unserer tiefsten Gefühle.

Alles in allem, die Musik hat engere Grenzen als die Sprache; innerhalb dieser Grenzen ist sie aber der Sprache weit überlegen.

Wohlverstanden, die Betrachtungen passen freilich mehr für die Vokalmusik. Also Lieder und Arien. Und diese ist wohl die ausdrucksvollste Gattung der Musik und zugleich die früheste, sowohl in der individuellen Entwicklung als auch in der musikalischen Entwicklung der Völker und der Menschheit.

Im ganzen scheint das musikalische Schöne und Erhabene in drei Ursachen zu bestehen:

1. In der Natur des einzelnen Tons.
2. In der Natur der daraus entstandenen Tonreihe.
3. In den Assoziationen, die dadurch in uns erweckt werden.

Obgleich nun Alison freilich den Assoziationen den ersten Rang gibt, so kann er nicht umhin und sieht sich hier genötigt, auch den Tönen und ihrer Sukzession an sich Schönheit anzuerkennen. Und zwar gibt die Musik zwei Arten von Vergnügen:

1. Ein mechanisches, — welches in der Wahrnehmung einer regelmäßigen Aufeinanderfolge von in bestimmten konstanten Verhältnissen untereinander stehenden Tönen besteht.

2. Ein ausdrucksvolles, — welches nur auf Assoziationen beruht.

Im ersten Falle kann man nur von angenehmer Musik reden; von schöner oder erhabener Musik aber nur im zweiten Falle.

2. Schönheit und Erhabenheit der Gesichtsgegenstände

Das Sehen ist unbestritten von der größten Wichtigkeit für unsere Orientierung in der Welt. Ja es scheint sogar, daß die Begriffe schön und erhaben, zuerst auf dem Gebiete dieses Sinnes enstanden sind und nur allmählich und später gingen sie über und wurden auch im Gebiete des Hörens wie des Riechens angewandt.

Die sichtbaren Qualitäten der Dinge werden daher in größerem Maße die Zeichen aller ihrer anderen Eigenschaften. Wir „sehen" den Geruch einer Rose, die Nützlichkeit einer Maschine, das schöne Verhältnis einer Säule, die Geschwindigkeit eines Pferdes, die Grausamkeit eines Löwen. Wie? Indem sie in ihren Farben und Formen ausgedrückt werden. Kein Sinn vermittelt uns so viele Ausdrücke und keiner ist in so hohem Maße die Quelle von unendlicher materieller Schönheit und Erhabenheit.

Die Farben

Die Farben sind mit bestimmten Vorstellungen assoziiert und werden daher Ausdrücke von materiellen Eigenschaften. Solche Assoziationen sind dreierlei:

1. Beständige, konstante Assoziationen bei Gegenständen, die immer dieselbe Farbe haben.

2. Ähnlichkeitassoziationen zwischen gewissen Farben und bestimmten Stimmungen der Seele.

3. Zufällige, nationale oder individuelle Assoziationen.

So, Weiß, als die Farbe des Tages drückt uns die Heiterkeit des Lichtes aus; Schwarz dagegen als die Farbe der Finsternis drückt uns Traurigkeit und Schwermut aus. Ebenso Blau erinnert an den Himmel, an die Ferne; Grün an den Frühling und die Vegetation.

Für die zweite Klasse ist gleich zu bemerken, daß Farben in allen Sprachen als sanft oder hart, mild oder kühn, heiter oder finster, fröhlich oder feierlich bezeichnet werden. Obgleich metaphorisch, beweisen diese Benennungen aber doch, daß zwischen den genannten Farben und den betreffenden Seelenstimmungen, die diese Epithete bezeichnen, eine Ähnlichkeit besteht. Endlich, inbezug auf die dritte Klasse: Purpur hat den Charakter der Würde, wohl wegen der zufälligen Assoziation mit der Kleidung der Könige, gleich wie bei der Hermelinfarbe. Scharlach erinnert ebenso an die Armee in England. So kommt es, daß auf diesem Wege in jedem Lande und für jede Person unendliche zufällige Assoziationen entstehen, die dann eine Farbe angenehm oder häßlich machen.

Sollte man nun aber eine Schönheit oder Häßlichkeit in den Farben selbst, an und für sich, annehmen? Alison antwortet auch hier mit nein.

Wäre dem so, meint er, dann gäbe es darüber nicht die unendlichen Meinungsverschiedenheiten unter allen Menschen, die nun zu beobachten sind.

Eine und dieselbe Farbe ruft bei verschiedenen Individuen, Klassen, Völkern, Kulturkreisen unendlich verschiedene Meinungen über ihre Schönheit hervor. Was hier schön, ist dort häßlich und umgekehrt. Schwarz ist für uns eine unangenehme Farbe; in Spanien und Venedig ist sie angenehm und edel. Gelb ist, wenigstens in Kleidungsstücken, häßlich; dagegen in China ist es die Lieblingsfarbe. Ebenso ist Weiß für uns schön; in China aber ist es Trauerfarbe. Wie läßt sich nun das alles erklären? Nur dadurch, daß die Schönheit der Farben nicht etwas konstantes, objektives, sondern etwas flüchtiges, unbeständiges, ewig wechselndes subjektives, das von den mannigfaltigen Assoziationen, die verschiedene Völker damit haben, durchaus abhängig ist. Schwarz ist bei uns unangenehm, weil es die Trauerfarbe ist; in Spanien und Venedig angenehm, weil es die Farbe der Kleider der Edel-

leute ist. Ebenso ist das Gelbe in China Kaiserfarbe; weiß dagegen Trauerfarbe.

Aus dem Gesagten ist es klar, daß die Farben an und für sich, also wenn sie nichts ausdrücken, völlig gleichgültig sind. Deshalb haben die Farben der Erde, der Steine, des Holzes gar keine Schönheit.

Die Farbenschönheit hängt also nur von dem Zustande unserer Seele ab. Sie wechselt im Raume nach Individuen und Völkern, in der Zeit nach den Epochen und der Mode. Hätten die Farben eine Schönheit an und für sich, dann wäre das sicher unmöglich.

Die Formen

Eine ewige Quelle von Schönheit und Erhabenheit nach den Farben bieten wohl die Formen der Dinge. Die Form nun hängt enger mit der Natur des Gegenstandes zusammen, als der Farbe. Die Farbe kann leichter verändert werden, nicht so die Form; will man das Wesen des Gegenstandes selbst nicht dadurch vernichten.

Wir können die Formen in zwei Klassen einteilen:

1. Unbelebte Formen.
2. Belebte Formen.

Bei der zweiten Klasse tritt neben der Form auch das Leben hinzu.

Fangen wir mit den unbelebten Formen an. Was drücken sie nun aus?

1. Die Natur der Körper selbst; hieraus entspringt eine Art Schönheit, die wir am trefflichsten natürliche Schönheit nennen können.
2. Die Kunst dessen, der sie geschaffen hat; hieraus entsteht ihre relative Schönheit.
3. Zufälllge Assoziation; hieraus entsteht eine zufällige Schönheit.

Die Erhabenheit unbelebter Formen entspringt hauptsächlich aus den folgenden zwei Quellen:

1. Aus der Natur der Gegenstände, die die betreffende Form haben.
2. Aus der Größe der Form selbst.

Die Formen von Gegenständen, die mit Vorstellungen von Macht oder Gefahr assoziiert sind, sind im allgemeinen erhaben. Die Kriegswerkzeuge, also Mörser und Kanonen, haben einen derartigen Charakter. Dasselbe gilt auch von Fahnen und von den mittelalterlichen stählernen Waffen, wie Schwerter, Lanzen, Dolche, Spieße.

Ebenso Formen, die mit Vorstellungen von Dauerhaftigkeit assoziiert sind, sind erhaben. Formen von alten Bäumen, von Felsen und Gebirgen, die so alt wie die Erde selbst zu sein scheinen, sind erhaben. Daher kommt es vielleicht, daß die erhabenste unter allen Künste wohl die Baukunst ist. Die Dauerhaftigkeit und Größe ihrer Erzeugnisse sind gewiß von keiner anderen Kunst übertroffen. Ein gothisches Schloß ist äußerst erhaben, weil es außer der Zeitverwüstung auch den Zufällen des Krieges widerstanden zu haben scheint.

Formen, die mit Vorstellungen von Glanz oder Pracht assoziiert sind, sind erhaben. Die Formen des Throns, des Szepters, der Krone sind als Zeichen königlichen Glanzes und Pracht erhaben.

Endlich Formen, die mit Vorstellungen von Ehrfurcht und Feierlichkeit assoziiert sind, sind erhaben. Tempel und religiöse Geräte ziehen meistens bei allen Völkern und Zeiten daher ihre Erhabenheit.

Wie man sieht, ursprünglich und natürlich ist diese Erhabenheit nicht; sie haftet nicht direkt an den Formen, sondern wird erst durch die mit ihnen assoziierten Vorstellungen hervorgerufen.

Die Größe der Formen ist auch eine Quelle des Erhabenen. Sie ist verschieden, je nach dem, was sie ausdrückt. Größe in der Höhe flößt uns Erhebung oder Großmut ein. Gebirge, hohe Türme, hohe Bäume haben eine Erhabenheit dieser Art. Größe in der Tiefe drückt Gefahr und Schrecken aus. Die Hölle ist fast bei allen Völkern eine unermeßliche tiefe Kluft. Größe in der Länge drückt weiten Umfang, oder wenn sie dem Anschein nach unbegrenzt erscheint, Unermeßlichkeit aus. Weite Ebenen, der Ozean, haben diese Erhabenheit. Größe in der Breite drückt Standhaftigkeit, Dauer und Übermacht gegen die Zerstörung der Zeit aus. Schlösser, Festungen, die ägyptischen Pyramiden sind deswegen erhaben.

Aber auch die Größe kann nicht an und für sich, sondern erst durch Assoziation ihre Erhabenheit gewinnen. Sie hängt immer vom Ausdruck ab.

Wie entstehen nun die Formen?

Form ist Materie, umgrenzt oder umschrieben von Linien, antwortet Alison.

Es gibt nun gerade Linien und gewundene Linien. Daher auch zwei Klassen von Formen.

1. Einfache Formen.
2. Zusammengesetzte Formen.

Einfach ist nun eine Form, wenn sie bloß von einer dieser Linien, zusammengesetzt, wenn sie von beiden Arten von Linien umgrenzt wird. Wir werden also einfache Formen entweder von gewundenen oder von Winkellinien umschrieben haben.

Je nach den damit assoziierten Vorstellungen werden nun diese Formen verschiedenes ausdrücken.

So zeichnen sich Körper, welche Härte, Stärke oder Dauerhaftigkeit haben, durch winklige Formen aus; dagegen zeichnet sich Schwäche, Zerbrechlichkeit oder Feinheit, durch gewundene oder runde Formen aus.

In dem Mineralreich nehmen Felsen, Steine, Metalle, also die härtesten Körper, die wir kennen, winklige Formen an. Auch im Pflanzen- und Tierreiche kleiden sich die Stärke und Dauerhaftigkeit in winklige Formen. Schwache Pflanzen und Tiere dagegen nehmen gewundene Formen an. Alle einfachen Formen bekommen in dieser Weise einen bestimmten Charakter, der dann zum Ausdruck wird.

Bei Körpern, die eine organische Entwicklung haben, also bei Pflanzen und Tieren, zeichnen sich ihre Anfangsstadien, die Kindheit und die Jugend, durch runde Formen aus; dagegen die Endstadien durch winklige Formen. Deshalb nun in der Kunst gewundene, runde Formen Kindheit, Jugend, Feinheit, Zärtlichkeit ausdrücken; die winkligen dagegen Reife, Stärke und Kraft. Und hier entdecken wir also eine neue Quelle von Assoziationen und Ausdrücken, folglich von Schönheit und Erhabenheit.

Aber damit ist es noch nicht aus.

Wie alle Sprachen zeigen: eine bestimmte Ähnlichkeit zwischen bestimmten Formen und bestimmten Seelenzuständee ist kaum zu

verkennen. Deshalb spricht man von kühnen, niedlichen, rauhen, zarten Formen.

Endlich sagt man häufig: der Fluß krümmt sich, der Weinstock windet sich um die Ulme, die Blume neigt sich. Wir sind also geneigt, in gewundenen Linien Zeichen von freier Tätigkeit, von Aktivität zu sehen, ebenso wie in winkligen Linien Zeichen von Hindernis, Unfreiheit, Passivität. Im ersten Falle werden die Formen Feinheit, Delikatesse, Freiheit, Selbsttätigkeit ausdrücken; im zweiten Stärke, Rauheit, ja sogar Einwirkung von Gewalt oder Zwang.

Wie die Formen, so haben auch die Linien ihre bestimmte Ausdrucksweise.

Sie unterscheiden sich nach ihrer Natur und Richtung.

In erster Rücksicht sind sie entweder dick und stark, oder fein und schwach. Dicke Linien drücken Stärke aus; feine Sanftheit und Delikatesse. Unter mehreren geraden Linien ist die feinste die schönste.

In zweiter Rücksicht wird sie entweder gerade oder unregelmäßig.

Gerade Linien drücken Sanftheit und Gefälligkeit aus, unregelmäßige dagegen drücken entweder Schärfe und Rauhigkeit oder Biegsamkeit und Delikatesse aus, je nachdem sie Winkellinien oder gewundene Linien sind.

Folgende Kombinationen sind nun möglich:

1. Starke und gerade Linien: Stärke und Gefälligkeit. Schön.
2. Feine und gerade Linien: Delikatesse und Gefälligkeit. Schöner als die ersten.
3. StarkeWinkellinien: Stärke und Härte. Selten und wenig schön.
4. Feine Winkellinien: Delikatesse und Rauhigkeit. Schön, nur wenn die Feinheit überwiegt.
5. Starke gewundene Linien: Stärke und Delikatesse. Gleichgültig, beinahe unangenehm.
6. Feine gewundene Linien: Delikatesse und Zärtlichkeit. Die schönste unter allen.

Es folgt nun hieraus, daß diejenigen Formen die schönsten sein dürften, die von den schönsten Linien umschrieben sein werden. Folglich wird die gewundene Linie und besonders die Schlangenlinie die schönste Form umschreiben.

Hierin stimmt Alison mit Hogarth vollkommen überein. Freilich mit der wohlerwarteten Einschränkung, daß auch die Schlangenlinie nicht, wie Hogart annimmt, an und für sich schön ist, sondern nur als Ausdruck von Feinheit, Zärtlichkeit und Sanftheit. Bei harter Materie hört sie gleich auf schön zu sein. Deshalb bestreitet Alison entschieden ihre Brauchbarkeit und Schönheit für Architektur. Er mißbilligt und verwirft also das Barock und besonders das Rokoko in der Baukunst. Eine gewundene Säule kann nie so schön wie eine regelmäßige gerade sein.

Nach dem Gesagten kommen wir endlich zu den folgenden Schlüssen:

Die Schönheit einer Form entspringt aus der Feinheit, Niedlichkeit und Zärtlichkeit, deren Ausdruck sie ist.

Die schönste Form in jedem Gegenstande ist diejenige, die am besten diese Eigenschaften ausdrückt.

Im allgemeinen ist die gewundene Form, da sie am häufigsten und besten diese Eigenschaften ausdrückt, wohl die schönste.

Mit Rücksicht auf die Ornamentik oder Dekoration ist folgendes zu bemerken:

Wenn natürliche Formen nachgeahmt werden, sind diejenigen die schönsten, welche den meisten Ausdruck von Feinheit und Lebendigkeit haben.

Wenn neue, willkürliche Formen erfunden werden, ist diejenige Form die schönste, welche aus den schönsten Linien besteht.

Wenn der betreffende Gegenstand hart oder dauerhaft ist, dann ist diejenige Form die schönste, welche die kleinste Quantität der Materie mit der größten Feinheit der Ausarbeitung vereinigt.

Bei allen diesen Bemerkungen müssen wir die Formen nur so betrachten, wie sie sich dem Auge darstellen, ohne Rücksicht auf ihren Urheber oder Endzweck. Wird das gemacht, so entdecken wir wieder eine neue Schönheits- und Erhabenheitsquelle, zu deren Studium wir gleich übergehen werden.

Es ist nun leicht zu beobachten, daß die einfachen Formen weniger häufig vorkommen als die zusammengesetzten, die von beiden Arten von Linien umschrieben werden. Es erhebt sich nun die Frage: Wie steht es mit der Schönheit dieser Formen? Alison konstatiert, daß sie sich zuerst durch Einheit in der Mannigfaltigkeit auszeichnen.

Die Ursache ihrer Schönheit ist aber freilich nicht hier zu suchen. Wäre dem so, dann sollte notwendigerweise überall, wo diese zwei Bedingungen zusammentreffen, eine allgemein anerkannte Schönheit zu finden sein. Die unendliche Verschiedenheit der Meinungen darüber ist der beste Beweis, daß das nicht der Fall ist. Jede Pflanze, jedes Tier, jedes Individuum sollte danach schön sein.

Die Schönheit dieser Formen besteht wie überall in ihrer Ausdrucksfähigkeit. Nur dadurch gewinnt z. B. eine Landschaft ihren speziellen bestimmten Charakter von Größe, Wildheit, Heiterkeit, Ruhe oder Melancholie. Solange wir nur ihre Linien und Formen anschauen würden, könnte sie uns gleichgültig erscheinen; sobald wir aber ihren bestimmten Ausdruck wahrnehmen, in dem Augenblick erfüllt sie sich mit Leben und Schönheit; sie sagt uns nun etwas, sie bemächtigt sich unser sogar, wie wir früher nicht geahnt hätten.

„If there is no character discernible, no general Expression, which may afford our imagination the key of the scene, although we may be pleased with its neatness, or its cultivation, we feel no Beauty whatever in its composition, and we leave il with no other impression than that of regret, that so much labour and expence should be thrown away upon so confused and ungrateful a subject.“ (II. S. 11.)

Und weil die Schönheit dieser Formen nur von ihrem Ausdruck abhängig ist, so ist es leicht, die Überlegenheit der Erzeugnisse der Skulptur und Malerei vor ihren Originalen in der Natur einzusehen. Sie werden mehr ausdrucksvoll durch die Macht, die der Künstler hat, die zufälligen Fehler zu verbessern und jeden Umstand aus seinem Kunstwerk zu verbannen, welcher den allgemeinen Ausdruck des Gegenstandes stören könnte oder den Charakter, der in der Natur mit dem betreffenden Gegenstande assoziiert worden ist, nicht rein und ungemischt zur Darstellung gelangen ließe.

Es muß natürlich immer das richtige Maß zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit gefunden werden. Es ist nun aber zu bemerken, daß manche Gefühle mehr durch Einheit erweckt werden, manche andere dagegen mehr durch Mannigfaltigkeit, und zwar so, daß diejenigen Gefühle, die an das Schmerzhafte grenzen, mehr durch Einförmigkeit, dagegen die an die Lust grenzen, mehr

durch Mannigfaltigkeit erweckt werden können. So ist eine einförmige Ebene traurig, eine Hügellandschaft dagegen munter. Beide Bedingungen haben aber ihre Grenzen; die Einheit in der herrschenden Idee, in dem Charakter, die Mannigfaltigkeit in der richtigen Übereinstimmung mit dem Ausdrucke oder dem Charakter. Zwischen diesen beiden Polen gibt es unendlich viele Übergänge. So wird eine Prunkvase mehr Mannigfaltigkeit haben als eine Totenurne, weil das dem zu erweckenden Gefühle entspricht.

Die verschiedenen Architekturordnungen haben ebenso wegen der verschiedenen Quantität der Materie in ihren Säulen verschiedene Charaktere. Die Toskanische Säule zeichnet sich durch ihren Ernst, die Dorische durch ihre Einfachheit, die Jonische durch ihre Eleganz, die Korinthische durch ihre Leichtigkeit und Heiterkeit aus. Ihre verschiedenen Ornamente und Dekorationen sollen daher ihre Grenze in der völligen Übereinstimmung mit diesem Grundcharakter finden. Würde man der toskanischen Säule das korinthische Kapitäl geben oder umgekehrt, so würden wir bei dieser unerwarteten Zusammensetzung nicht nur ein Mißbehagen fühlen, sondern auch ein Gefühl von Unschicklichkeit, weil man einem Gegenstande des Glanzes eine ernste oder nüchterne, oder einem Gegenstande der Ernsthaftigkeit eine reiche oder fröhliche Dekoration zueignete.

Es besteht also kein unabänderliches Verhältnis zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit. Seine Variation hat die einzige Grenze in dem Ausdrucke des Grundcharakters des Ganzen.

Damit gelangt Alison zu einem Schlusse, der demjenigen von Hogarth schroff widerspricht. Hogarth meinte nämlich, die Schönheit bestehe nur in der Einheit und Mannigfaltigkeit an und für sich. Alison meint dagegen, daß diese zwei Bedingungen immer dem Ausdrucke untergeordnet seien und nur von ihm, also mittelbar, ihren ästhetischen Wert bekommen. Wäre dem nicht so, dann könnte diese Regel in tausend Fällen befolgt werden, ohne den mindesten Grad von Schönheit hervorzubringen. Charakterlosigkeit der Form zieht Gleichgültigkeit nach sich und in diesem Falle könnte die ganze Einheit und Mannigfaltigkeit in uns entweder Langeweile oder Verwirrung erzeugen.

Dasselbe Prinzip beherrscht auch die Zusammensetzung der Farben. Ihr richtiges Verhältnis zum Grundcharakter ist auch

hier das oberste Gesetz. Eine Landschaft hat beinahe zu jeder Tagesstunde eine Grundfarbe oder einen Grundton, wodurch ihre ganze Stimmung ausgedrückt wird. Dasselbe gilt auch von der Kleidung. Farbenflecke nebeneinander, wie bei Harlequins, sind direkt häßlich. Die Grundfarbe muß mit dem Ausdrucke der sie tragenden Person in gewisser Übereinstimmung sein. Eine Farbe, die in der Kleidung eines Fürsten schön wäre, könnte bei einem Bauer häßlich sein. Ebenso passen lebendige, intensive Farben zu der Jugend, aber temperierte, dunklere nur zu dem Alter.

Keine Form ist nun aber umsonst da. Es muß eine Ursache geben, aus der sie entstanden ist, und es muß ebensowohl eine Absicht, einen Zweck geben, warum sie da ist. Hieraus entsteht die relative Schönheit einer Form.

Sie hat eine dreifache Quelle:

1. Die Schönheit des Zweckes.
2. Die Schönheit der Anpassung zu diesem Zwecke.
3. Die Schönheit der Nützlichkeit dieses Zweckes.

Mit Alisons Worten: „The consideration of Design, of Fitness, and of Utility, therefore, may be considered as the three great sources of the Relative Beauty of Forms." (II. S. 57.)

In vielen Fällen entsteht diese Schönheit aus der Zusammenschmelzung aller dieser Ausdrücke; es bleibt freilich immer unendlich viel Raum für alle Übergangsmöglichkeiten.

Ein Gedicht, ein Gemälde, eine musikalische Komposition sind nicht ohne einen bestimmten Zweck von ihrem Urheber geschaffen worden. Nun überall, wo wir Anpassung beobachten, glauben wir auch einen Zweck entdeckt zu haben.

Am natürlichsten und stärksten wird der Zweck aber durch Einheitlichkeit oder Regelmäßigkeit ausgedrückt. Formen, denen es daran mangelt, betrachten wir als ein Produkt des blinden Zufalls.

Es ist zu bemerken, daß schon bei Kindern die Regelmäßigkeit mit Zweck assoziiert ist. Damit wir aber Regelmäßigkeit bei einem Gegenstande konstatieren können, müssen zwei Bedingungen erfüllt werden. Erstens muß er ein Ganzes ausmachen und zweitens muß darin eine Gleichheit oder Ähnlichkeit der Teile zum Vorschein kommen. Deshalb ist ein gleichseitiges Dreieck schöner als ein

Skalenus oder Isosceles, ein Quadrat schöner als ein Rhombus, ein Sechseck schöner als ein Viereck, eine Ellipse schöner als eine Parabel, ein Kreis schöner als eine Ellipse. Regelmäßige Figuren sind überhaupt schöner als unregelmäßige; und die regelmäßigen um so schöner, je größer die Anzahl ihrer gleichförmigen Teile. Die Grenze der Schönheit liegt dort, wo die Anzahl der Teile so groß wird, daß wir in Verwirrung geraten und folglich der Ausdruck des Zweckes sich für uns verdunkelt.

Deswegen herrscht in den Anfangsstadien der Kunstentwicklung aller Völker so viel Regelmäßigkeit und Symmetrie. Selbst die Kinder haben einen Sinn dafür. Die Anfänge von Skulptur und Malerei zeichnen sich überall durch Symmetrie aus. Der Zuschauer scheint nicht so sehr die Naturähnlichkeit zu bewundern, sondern eben die Regelmäßigkeit der Darstellung. Deshalb steife, symmetrische Stellungen, symmetrische Draperien, symmetrische Gruppen usw. Die Wiedergabe der Götter und Helden bei wilden Stämmen, ja sogar, wie Winkelmann mit Recht bemerkt, die Anfänge der griechischen Skulptur, werden mit großer Strenge von diesem Gesetze beherrscht. Dasselbe gilt auch von der ägyptischen Skulptur.

In derselben Weise werden auch die Anfänge der Gartenkunst von der Regelmäßigkeit beherrscht. Unregelmäßige Formen glaubte man der Natur überlassen zu müssen. Bis zum achtzehnten Jahrhundert und außerhalb Englands hat niemand eine andere Schönheit im Gartenbau geahnt als eben diejenige, welche aus der Regelmäßigkeit und Nützlichkeit entspringt. Springbrunnen, regelmäßige Wasserfälle, geometrisch gestaltete Bäume und Alleen waren dabei ihre Hauptmerkmale.

Ebenso war es auch mit der Tanzkunst, ja sogar mit der Dichtung. Alison vermutet, daß die dichterische Komposition der prosaischen vorausging — also die gebundene, regelmäßige Sprache ging der freien, natürlichen voran. Reim und Silbenmaß waren der Ausdruck von Geschicklichkeit und Kunst. Er glaubt nun, daß zwei Ursachen das Verschwinden des Verses und des Reims verhindern. Erstens die Gewohnheit, die Überlieferung des Altertums, also ein Vorurteil, und zweitens die Schwierigkeit der Kunst selbst. Mit der weiteren Entwickelung der Künste tritt aber allmählich statt der Einförmigkeit mehr Mannigfaltigkeit ein.

Der Ausdruck des Zwecks tritt immer mehr zurück und ein anderer Ausdruck kommt immer mehr zum Vorschein.

Es ist die unbändige Kraft der Phantasie.

Die schönen Künste steigen ununterbrochen zum Begriff der idealen Schönheit empor. Bei diesem Streben gilt es nicht mehr wie früher, die Natur nachzuahmen oder die Macht seiner Kunst zu zeigen — sondern es gilt, vor und über allen Dingen etwas Schöneres als die Natur selbst zu schaffen.

Die Mannigfaltigkeit ist also das sichere Kriterium der endgültigen Vollendung einer Kunst und der Verfeinerung des Geschmacks in den reifen Perioden der Kultur.

Der Vorzug der Ausdruckschönheit vor der Zweckschönheit scheint nun in den folgenden drei Ursachen zu bestehen:

1. In dem stärkeren Gefühle.
2. In der Erweiterung des Verständnisses und der Einwirkung des Ausdrucks, da die technische Geschicklichkeit und Fertigkeit meistens mehr von Berufsgenossen verstanden und geschätzt wird.
3. In der Fortdauer der Schönheit auch für Perioden der Kunst, wenn Mode und Geschmack sich durchaus verändert haben.

Die Verhältnisse

Die zweite Quelle der relativen Schönheit der Formen ist die Zweckmäßigkeit, d. h. die Übereinstimmung oder die Anpassung der Mittel mit dem Endzweck. Am besten kann man diese in den Formen der Werkzeuge und Maschinen beobachten.

„Ein Schiff," sagt Hogarth, „welches wohl gebaut ist und wohl zu segeln verspricht, wird von den Schiffern eine Schönheit genannt." Burke allein will diese Schönheitsquelle nicht anerkennen. Er meint, nach diesem Prinzip sollte das Schwein oder der Affe sehr schön sein. Alison antwortet: wenn wir diese Tiere häßlich finden, so kommt das nur davon her, daß wir immer geneigt sind, die natürliche Schönheit an erster Stelle zu beobachten und nur an zweiter die Anpassungsschönheit. Will man nun von der natürlichen Schönheit in diesen Fällen abstrahieren, ebensowohl wie von den verschiedenen Assoziationen, die diese

Tiere erwecken, so ist es unmöglich, in ihnen die große Schönheit der Anpassung nicht zu finden. So kommt es, daß ein Arzt sogar von einer schönen Theorie der Wassersucht oder des Fiebers, ein Chirurg von schönen Operationsinstrumenten, ein Anatomiker von schönen Präparaten sprechen kann, obgleich den meisten Menschen diese Dinge entsetzlich vorkommen.

Diese Art Schönheit kommt aber am besten in der sogenannten Schönheit der Verhältnisse zum Vorschein. Denn Verhältnis drückt immer die Anpassung der Teile an den Endzweck aus. Je nach dem Grade dieses Ausdrucks nun wird das Verhältnis selbst schön oder häßlich. Ein Mißverhältnis wird gewiß in uns ein Mißvergnügen erzeugen, da es einen Mangel in der Anpassung ausdrückt. In vielen Fällen sind Anpassung und Verhältnis oder Proportion synonym.

Gewiße und festgestellte Verhältnisse, welche ursprünglich, aber an und für sich, unabhängig von jedem Ausdruck, schön wären, wie man früher angenommen hat, gibt es sicher nicht. Die Schönheit der Verhältnisse kann immer auf die Schönheit der Anpassung zurückgeführt werden.

Das ist besonders wichtig für die Architektur. Die Verhältnisse in der Baukunst beziehen sich entweder auf innere oder auf äußere Teile. Im ersten Falle handelt es sich um die Länge, Breite und Höhe der inneren Räume; im zweiten um die Stabilität des Ganzen. Selbstverständlich müssen alle anderen Verhältnisse der Stabilität untergeordnet werden und nur in dem wichtigen Maße dieser Unterordnung besteht ihre Schönheit. Verhältnisse, die bei einem Tempel oder Schloß schön sind, können bei einem Wohnhause unangenehm sein.

Der Grundcharakter des Gebäudes und sein treuer Ausdruck in allen seinen Teilen, das ist das oberste Gesetz in der Architektur, wie in allen anderen Künsten.

Die Bewegung

Eine andere Quelle von Schönheit und Erhabenheit ist die Bewegung. Jede Bewegung aber wird entweder durch eine sichtbare oder durch eine unsichtbare Kraft verursacht. Es ist uns unmöglich, eine Bewegung zu beobachten, ohne daß in uns die

Frage nach ihrer Ursache entsteht. Daher die strenge Assoziation zwischen Bewegung und Kraft, die uns zwingt, überall, wo wir die Bewegung konstatieren, nach der verursachenden Kraft zu suchen und ebenso auch umgekehrt.

Die Bewegung wird also der unmittelbare Ausdruck von Kraft. Und schon sehr früh; sogar Kinder und Tiere vermuten Leben dort, wo sie Bewegung beobachten.

Ist nun die Bewegung an und für sich schön? Nein, antwortet wieder Alison.

Denken sie sich nur die Bewegung eines Körpers, der von einem anderen Körper sichtbar gezogen oder geschoben wird. Es ist unmöglich, darin die kleinste Spur von Schönheit oder Erhabenheit zu entdecken. Dagegen die Bewegung eines Torrentes — eines Flusses — eines Baches, ebenso wie diejenige des Blitzes oder des Lichtes kann schön oder erhaben sein.

„All beautiful or sublime Motion is expressed in language by verbs in the active voice. We say even in common language, that a torrent pours, — a stream glides, — a rivulet winds, — that lightning darts, — that light streams. Change these expressions by means of any verbs in the passive voice, and the whole beauty of their motion is destroyed." (II, S. 208.)

Bei jeder Bewegung kann man zweierlei unterscheiden:

1. Die Schnelligkeit der Bewegung.
2. Die Richtung der Bewegung.

Eine schnelle Bewegung drückt große Kraft aus; eine langsame dagegen eine kleine Kraft. Deshalb ist schnelle Bewegung erhaben, während langsame schön ist.

Inbezug auf die Richtung kann eine Bewegung in grader, winkliger oder in gewundener Linie sich vollziehen.

Bewegung in grader Linie zieht ihre Schönheit von der Schnelligkeit. Wenn schnell, ist sie erhaben; wenn langsam, ist sie nur schön, wie schon bemerkt wurde.

Bewegung in Winkellinie drückt Hemmung, Hindernis oder kleine Kraft aus. Sie ist daher unangenehm.

Bewegung in Kurven drückt Leichtigkeit, Freiheit, Scherzhaftigkeit aus. Sie ist deshalb schön.

Die erhabenste Bewegung ist die schnelle in gerader Linie; die schönste Bewegung ist die langsame in gewundener Linie.

Noch andere Ursachen treten aber noch mitbestimmend dazu. So vor allem der sich bewegende Körper. Obgleich langsame Bewegung nur schön ist, so kann sie doch bei einem Kriegsschiff, bei einem großen Luftschiff oder bei einem großen Heere erhaben sein. Bewegung in Winkellinien ist unangenehm; trotzdem ist sie beim Blitz erhaben. Langsame Bewegung in Kurven ist wohl die schönste; trotzdem sind die Bewegungen der Schlange in höchstem Grade unangenehm. In solchen Fällen wird der Ausdruck des Körpers selbst vorherrschend über denjenigen der Bewegung.

Alles in allem, die Schönheit der Bewegung entsteht entweder von den Assoziationen, die die Bewegung selbst in uns hervorruft, oder von denjenigen, die die Körper selbst verursachen.

An und für sich ist die Bewegung weder schön noch erhaben.

Die menschliche Form

Wir haben uns bis jetzt immer nur mit der Schönheit oder Erhabenheit der unbelebten Materie beschäftigt. Er ist nun höchste Zeit, daß wir auch die menschliche Schönheit ebenso genau untersuchen.

Es erhebt sich die Frage:

Ist die Schönheit der menschlichen Art eine ursprüngliche, unabhängige und entsteht sie unmittelbar nur durch ein inneres Gesetz unserer Beschaffenheit? Oder ist sie, ebenso wie diejenige des unbelebten Stoffes, nur verschiedenen Ausdruckszeichen zuzuschreiben, woraus wir unendliche angenehme und unangenehme Gefühle interpretieren?

Alison zögert nicht, auch diesmal sich entschieden auf die zweite Alternative zu stellen. Es ist doch selbstverständlich, daß keine Form in der ganzen Welt mit so vielen und ewig interessanten Assoziationen verbunden sein kann, wie eben die menschliche. Sie steht uns immer am nächsten.

„I shall endeavour now to show that the same principle of expression is also the foundation of all the beauty or sublimity that is supposed to consist in certain visible appearances in the countenance and form, and that the whole beauty or sublimity which is to be found in the external frame of man is to be ascribed to various pleasing or interesting qualities, which are either directly or indirectly expressed to us by appearances." (II, S. 219.)

Die menschliche Schönheit und Erhabenheit scheint nach genauer Prüfung aus folgenden drei Quellen zu entspringen:

1. Aus der physischen Schönheit, d. h. aus gewissen Farben und Formen, als solche betrachtet.

2. Aus der Schönheit des Ausdrucks und des Charakters, d. h. aus den Formen, Zügen und Farben, die wir durch Erfahrung als die Zeichen gewisser Seelenstimmungen, die wir lieben oder bewundern, anzusehen gelernt haben.

3. Aus der Schönheit der jederzeitigen beherrschenden Emotion in dem Individuum.

Alle Zusammensetzungen und Übergänge sind freilich möglich; aber die größte Schönheit oder Erhabenheit der menschlichen Gestalt wird nur dann erreicht sein, wenn alle diese drei Ausdrücke in einer höheren, vollkommenen Einheit zusammenschmelzen.

Man braucht nur an gewisse Statuen des Altertums zu denken. Wie verschieden sind doch die Formen, Proportionen und Gesichtszüge bei Jupiter, bei Herkules, bei Apollo, bei Ganymed, bei einem Faun oder bei einem Gladiator! Und doch sind alle schön. Ebenso für die weibliche Schönheit: wie verschieden ist doch Juno von Venus, Minerva von Diana, Niobe von den Grazien! Alle sind trotzdem schön, weil jede für sich der beste Ausdruck ihres Charakters und ihrer Beschaffenheit ist.

Das ist der beste Beweis, daß es keine ursprüngliche, unabhängige, absolute menschliche Schönheit gibt. Würde es eine solche geben, dann hätte der Bildhauer und der Maler eine sichere, einfache Regel für das Schaffen der Schönheit. Die schönen Formen der menschlichen Schönheit würden so bestimmt und genau sein, wie die Baukunstproportionen. Der Künstler könnte ebenso leicht und sicher die Schönheit erreichen, wie der Mathematiker seine arithmetische Wahrheit.

Aber glücklicherweise ist das lange nicht der Fall.

Die Anmut

Alison hat sich fortwährend mit der Schönheit oder Erhabenheit überall in der Natur beschäftigt. Bei der menschlichen Form nun findet er außer diesen geläufigen ästhetischen Kategorien noch etwas anderes dazu.

Es kommt nämlich zufällig in den Bewegungen und den Stellungen des menschlichen Körpers zum Vorschein und man nennt es Anmut. Obgleich verschieden, liegt sie trotzdem aber der Schönheit näher als der Erhabenheit. Die Schönheit in verschiedenen Graden ist häufiger zu beobachten; die Anmut aber viel seltener.

Worin besteht nun die Anmut?

Nun, wenn wir den Ausdruck von Freude, Hoffnung, Fröhlichkeit bei jemand beobachten, so fühlen wir in uns ein gleichartiges Gefühl, aber freilich keine Ehrfurcht für die betreffenden Personen. Ebenso wenn wir den Ausdruck von Leiden, Schmerz, Melancholie beobachten, so fühlen wir gleich Mitleid, Sympathie, aber keine Bewunderung.

„Whenever, on the contrary, we witness the graceful in gesture or attitude, we feel, I apprehend, an additional sentiment of respect." (II, 382.) Das Gefühl der Ehrfurcht, der Bewunderung, wäre demzufolge der spezifische Unterschied dieses Begriffes. Bei näherer Betrachtung ergibt sich doch, wie A. Smith mit Recht bemerkt, noch ein weiteres Unterscheidungsmerkmal. Es ist die Selbstbeherrschung der ausdrucksvollen Menschengestalt mitten in seinem Gefühl. Deswegen ist Laokoon anmutig. Er zeigt die größte Selbstbeherrschung und schreit nicht, obgleich sein Leid so groß ist. „It imposes the like silence upon us; we regard it with respectful attention, and watch over our whole behaviour, lest, by impropriety we should disturb that concerted tranquillity, which it requires so great an effort to support." (A. Smith, Theory of moral sentiments, 31.)

Die Anmut wird noch größer mit der Gefahr, in welcher die Selbstbeherrschung gezeigt wird. So kann ein Maurer, der auf einem hohen Dach ruhig umhergeht, ein Matrose, der im Meeressturm ruhig auf dem Mast steht, anmutig sein.

Es ist nun zu bemerken, daß, obgleich die Anmut meistens nur an der menschlichen Form und höchstens an gewissen belebten Formen des Tierreichs zu finden ist, sie doch durch Personifikation auf die anderen Formen der unbelebten Materie leicht übergehen kann. So kommt es, daß wir geläufig von den anmutigen Bewegungen der Bäume oder von den anmutigen Bewegungen eines Flusses sprechen. Hauptbedingung dieser Aus-

drücke ist nur, daß die betreffenden Bewegungen nicht allzu stark oder allzu heftig sein können. Die Bewegung eines Baumes im Sturme oder der Sturz eines Wasserfalles können nie anmutig sein.

Ziehen wir nun die Summe.

Alisons Essays führen im allgemeinen zu den folgenden Schlüssen:

1. Alle materiellen Eigenschaften werden durch Natur, Erfahrung oder Zufall Zeichen, die dann fähig sind, in uns eine Emotion zu erzeugen.

2. Wenn diese Assoziationen gelöst werden und die materiellen Eigenschaften keinen Ausdruck mehr für uns haben, können die Emotionen von Schönheit oder Erhabenheit nicht mehr in uns entstehen.

Das letzte Resultat kulminiert aber in dem Satze „that matter is not beautiful in itself, but derives its beauty from the expression of Mind." (II, 417.)

Das kommt aber entweder unmittelbar oder mittelbar zu Stande.

1. In den menschlichen Werken sehen wir immer den Ausdruck der menschlichen Seelenkräfte, — in den Naturwerken den Ausdruck der göttlichen Kraft und Weisheit, den göttlichen Künstler.

2. Ebenso sehen wir in den Bewegungen, Formen und Tönen der Tierwelt unmittelbar die Zeichen jener Affektionen, mit denen wir gleich sympathisieren, weil wir sie erlebt haben.

Mittelbar kommen nun diese Ausdrücke zu Stande:

1. Durch Erfahrung. Verschiedene Formen oder Erscheinungen der Materie werden als Mittel angesehen, wodurch Emotionen ausgedrückt werden, die in uns ein Echo finden.

2. Durch Ähnlichkeit oder Analogie der Formen der unbelebten Natur mit denjenigen, die belebt sind; hieraus entsteht unsere Neigung zur Personifikation der Natur.

3. Durch allgemeine Assoziation: religiöse oder patriotische Gegenstände können für die betreffenden Anhänger derselben schön, für andere Leute beinahe gleichgiltig sein.

4. Durch individuelle Assoziation: viele Gegenstände können dadurch für jemand schön sein, weil sie ihn an etwas schönes erinnern, während sie für andere dagegen gleichgültig sind.

Es ist nun ein großes Glück für das Menschenleben, daß die Schönheit nicht eine unveränderliche Eigenschaft von be-

stimmten Dingen ist; dadurch ist ihre Mannigfaltigkeit eine unendliche und es bleiben unendliche Möglichkeiten von Fortschritt für die Kunst ebenso wie für den ästhetischen Genuß.

„In the System which is established, — in that system which makes matter sublime or beautiful only as it is significant of mind, — we perceive the lofty end which is pursued; and that pleasure is here, as in every other case, made instrumental to the moral purposes of our being. While the objects of the material world are made to attract our infant eyes, there are latent ties by which they reach our hearts; and wherever they afford delight, they are always the signs or expressions of higher qualities, by which our moral sensibilities are called forth. It may not be our fortune perhaps, to be born amid its nobler scenes: But, wander where we will, trees wave, rivers flow, mountains ascend, clouds darken, or winds animate the face of Heaven; and over the whole scenery, the sun sheds the cheerfulness of his morning, the splendour of his noon-day, or the tenderness of his evening light. There is not one of these features of scenery which is not fitted to awaken us to moral emotion; to lead us, when once the key of our imagination is struck, to trains of fascinating and of endless imagery; and, in the indulgence of them, to make our bosoms either glow with conceptions of mental excellence, or melt in the dreams of moral good. Even upon the man of the most uncultivated taste, the scenes of nature have some inexplicable charm: There is not a chord perhaps of the human heart which may not be awakened by their influence; and I believe there is no man of genuine taste, who has not often felt, in the lone majesty of nature, some unseen spirit to dwell, which, in his happier hours, touched, as if with magic hand, all the springs of his moral sensibility and rekindled in his heart those original conceptions of the moral or intellectual excellence of his nature, which it is the melancholy tendency of the vulgar pursuits of life to diminish, if not altougether to destroy.“ (II, 436.) Die Schönheit und die Trefflichkeit dieser Seite steht unerreicht da und zeugt von dem tiefen moralischen Gefühle unseres Autors, der das Schöne also dem Guten subsummiert und unterordnet.

Das ästhetische Gefallen ist nicht nur ein augenblickliches, vergängliches Gefallen, sondern hat eine sehr tiefe Bedeutung.

„We feel not only a feeling of temporary pleasure, but what Lord Kames has profoundly and emphatically called the „sympathetic emotion of virtue"; we share in some measure in those high dispositions, the expressions of which we contemplate; our own bosoms glow with kindred sensibilities; and we return to life and to its duties, with minds either softened to a wider benevolence, or awakened to a higher tone of morality." (II, 440.)

Und diese Stimmung erhebt uns allmählich zu dem höchsten menschlichen Gefühle — zu dem religiösen Gefühl.

Alles was uns umgibt, die ganze Natur unter allen ihren Aspekten, fühlen wir endlich als ein unendliches System von Zeichen, die uns von der Allmacht Gottes sprechen und uns immer näher zu seinem Throne bringen. In dieser Weise sind wir dazu gebracht,

Presentiorem conspicere D e u m
Per invias rupes, fera per juga
Clivosque praeruptos, sonantes
Inter aquas, nemorumque noctem.

Deshalb ist es inbezug auf die jungen Leute, die erzogen werden sollen „to lay the foundation of an early and of a manly piety, amid the magnificent System of Material Signs in which they reside; to give them the mighty key which can interpret them; and to make them look upon the Universe which they inhabit, not as the abode only of human cares, or human joys, but as the temple of the L i v i n g G o d, in which praise is due, and where service is to be performed." (II, 447.)

All things in this world are united.
Shaftesbury.

Dritter Teil

Kritische Würdigung

---

1. Genetisch-synthetischer Zusammenhang

„Wenn man sich einen Begriff von einem Menschen machen will, so muß man vor allen Dingen sein Zeitalter studieren — wobei man ihn ganz ignorieren könnte — sodann aber zu ihm zurückkehrend, in seiner Unterhaltung die beste Zufriedenheit fände." (Goethe an Zelter, 1828.)

Und mit Recht.

Denn nichts in der Welt kann nur aus sich selbst verstanden werden. Freilich jedes Ding ist ein Ganzes und kann als solches untersucht und betrachtet werden, indem wir es als etwas Zusammengesetztes ansehen und es daher suchen, durch Analyse auf seine einfachsten Elemente zurückzuführen. Aber das ist doch nur ein Aspekt. Denn in derselben Zeit ist jedes Ding zugleich ein Teil eines größeren Ganzen, in dem es sich befindet und wodurch seine ganze Beschaffenheit streng bedingt wird, und folglich ist es nur aus diesem Zusammenhang richtig zu verstehen. Das ist der zweite Aspekt, unter welchem wir Alisons Ästhetik betrachten wollen.

Wenn man nun Ansichten, Ideen, Anschauungen auf ihre Entstehung hin erforschen will, so ist die erste Pflicht sich zu erinnern, daß Ideen immer und überall doch nur Erzeugnisse eines Individuums, also eines Bewußtseins und einer Persönlichkeit sind. Daher die dringende Notwendigkeit bei allen derartigen Untersuchungen den Ausgangspunkt in der Persönlichkeit, in der Psyche,

in dem sie erzeugenden Bewußtsein zu suchen. Und dem entspricht es, daß wir dieser bescheidenen Untersuchung die kurze biographische Skizze Alisons vorangestellt haben.

Also, vor allen Dingen der individuelle Faktor.

Nach der Persönlichkeit freilich das Werk. Und wir haben Alisons Ästhetik nach Inhalt und Struktur bis jetzt als ein Ganzes betrachtet und nach Möglichkeit uns bemüht, in der vorausgegangenen Darstellung sie zu ersetzen und Alisons ästhetischen Standpunkt zum Vorschein kommen zu lassen.

Die Persönlichkeit ist nun aber nicht allein und unabhängig da. Eine unendlich mannigfaltige Welt dehnt sich umher aus. Und unendliche Reize wirken unaufhörlich auf sie ein. Wie nun räumlich das individuelle Bewußtsein nur ein Teil eines höheren Kollektivbewußtseins ist, ebenso ist es zeitlich nur ein Moment des historischen Kollektivbewußtseins. Und wie die Persönlichkeit, genau so das Werk. Wie es räumlich einer bestimmten Strömung, einer bestimmten Stellungnahme einer anderen Strömung gegenüber entspricht, so ist es auch zeitlich nur eine Welle in einer Strömung, ein Moment in einer langen Entwicklungsreihe.

Zahlreiche andere ästhetische Versuche sind vor Alison, wie nach ihm gemacht worden. Unsere Aufgabe wäre nun, Alisons Ästhetik in diesem doppelten genetisch-synthetischen Zusammenhang zu betrachten.

Und die letzte Aufgabe wird die sein, in dieser allmählichen fortwährenden Annäherung an die letzten erreichbaren Wahrheiten, die Bedeutung dieses ästhetischen Versuches, den Fortschritt oder Rückschritt, den sie bedeutet, zu bestimmen. Es wird das endgültige Werturteil, und — zugleich der Schluß der Untersuchung sein.

Wir müssen nun das ästhetische Problem, sowie es in seinem historischen Milieu entstanden ist, und die Versuche es zu lösen, in ihrer Entwicklung betrachten.

Zahlreiche geschichtliche Ursachen haben zu diesem Problem geführt und die Entdeckung und Beförderung der neuen Wissenschaft als eine historische Notwendigkeit erscheinen lassen. Die drei folgenden haben aber gewiß den größten Anteil dazu:

1. Kulturgeschichtliche Ursachen.
2. Kunst- und literaturgeschichtliche Ursachen.
3. Philosophiegeschichtliche Ursachen.

In der Entwicklung der europäischen Kultur, der Kunst und Literatur und endlich der philosophischen Spekulation lagen Momente und treibende Kräfte, die notwendigerweise gegen die Mitte des XVIII. Jahrhunderts das ästhetische Problem in den Vordergrund des Interesses brachten. Und zwar beinahe gleichzeitig in England und Deutschland.

Freilich, populäres Nachdenken und ästhetische Reflexion hat es fast immer gegeben. Sie entstanden meistens aus zwei Quellen. Erstens aus dem Bedürfnis der Dichter und Künstler nach einer Orientierung ihres künstlerischen Schaffens. Es ist die Anhäufung der künstlerischen Erfahrung, die parallel mit der Entwicklung der Kunst geht. Also das Selbstbewußtsein, das Nachdenken der Kunst über sich selbst. Zweitens aus dem Bedürfnis des Zuschauers, des Genießenden, des Kritikers, in einem Wort, nach einem ästhetischen Maßstab, womit er dann die künstlerische Produktion beurteilen und ihr neue Bahnen zeigen soll. Aus der Erkenntnis der Notwendigkeit der Fundierung ihrer Prinzipien ergibt sich eine von den größten treibenden Kräften, die die Entwicklung der Ästhetik bedingt haben.

Selbstverständlich kommt diese Art Ästhetik, die man Selbstbewußtsein der Kunst nennen sollte, da am meisten zum Ausdruck, wo sich ein Wendepunkt in der Entwicklung der Kunst zeigt. Und das steht wieder im Zusammenhang mit großen Wendungen in der Kulturgeschichte und in dem Kampf der Weltanschauungen. Solche Momente hat es im XVI. und dann wieder im XVIII. Jahrhundert gegeben.

Infolge der großen wissenschaftlichen Endeckungen und der umfangreichen Erfahrung, die der Mensch des XVI. Jahrhunderts hatte, wächst sein Vertrauen an die menschliche Vernunft und Kraft so ungeheuer stark, daß er nicht mehr in der engen religiösen Weltanschauung des Mittelalters leben kann; ein Ringen nach einem neuen Ideal, nach Emanzipation und Freiheit ist die natürliche Folge. Das einheitliche Autoritätsprinzip, das das ganze Mittelalter beherrscht hatte, wird allmählich und immer mehr bekämpft und zerrüttet. Es ist ein allgemeiner Kampf gegen alles, was geschichtlich überliefert ist, man hat das Bewußtsein, aus einem langem Schlaf zu erwachen und man will ein neues Leben anfangen. Man will über die Nacht und Kluft des Mittelalters an dem wahren schönen Altertum anknüpfen.

„Zurück auf Christ und Evangelium!“ heißt es in dem Kampf gegen Katholizismus; und dadurch wird die Reform proklamiert.

„Zurück zum Altertum!“ heißt es in dem Kampf gegen die herrschende Literatur und Kunst; und dadurch wird der Klassizismus proklamiert.

Eine neue Religion und eine neue Kunst setzen sich durch, nach langen schwierigen Kämpfen. Gegen Mitte des XVII. Jahrhunderts scheinen sie zum vollkommenen Sieg und zur herrschenden Stellung im Seelenleben des Abendlandes zu gelangen. Die Frucht ist der Protestantismus der germanischen Länder und der Klassizismus der französischen Literatur und Kunst, die sich dann allmählich überall verbreiten wird. Aber dieses Zurückkehren zu den Quellen der Religion und der Kunst sollte notwendigerweise allmählich noch weiter gehen.

Das wird sich in dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts am klarsten zeigen. Eine Unruhe und Unzufriedenheit bemächtigt sich der Gemüter. Man bleibt nicht mehr beim Evangelium als letzte Quelle der Religion; man will weiter, und man fragt sich über die letzte Quelle und Berechtigung der Religion. England geht nun voran.

Ebenso lassen sich auf dem Gebiete der Kunst Stimmen hören, die die blindlings anerkannte Autorität des Altertums stark zu erschüttern anfangen. Es ist merkwürdig, daß wir fast gleichzeitig folgende ästhetische Versuche, die in den bedeutendsten Kulturzentren von Europa entstehen, beobachten:

Gian Vincenzo Gravina, Della ragione poetica, Roma 1708.
Muratori, Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti, Venezia 1708.
Addisson, On the imagination, London 1711.
Shaftesbury, Characteristics, London 1711.
Crousaz, Traité du beau, Amsterdam 1715.
J. Baptiste Dubos, Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Paris 1719.
G. B. Bilfinger, Dilucidationes philosophicae, Tübingen 1725.
Bodmer und Breitinger, Von der Einbildungskraft, Zürich 1727.

Es tritt überall in diesen Schriften die Unruhe, die sich des ästhetischen Bewußtseins des Zeitalters bemächtigt hat, hervor. Es

fehlt fast allen an Klarheit; es ist nur ein Sehnen und ein Ahnen, das neue Wege, neue Prinzipien für die Kunst aufsucht.

„Philosophia fiebat quae philologia fuerat."

Man verlangt „eine Art Logik des unteren Erkenntnisvermögen." Es wäre von großem Nutzen „wenn auch selbst die Künste, welche vornehmlich zur Belustigung und Zierde der Menschen dienen, auf gewisse feste Grundsätze gebaut und in einer verknüpften Ordnung würden vorgetragen werden." Die Verfasser haben „das langbedachte Vornehmen, alle Teile der Beredsamkeit in mathematischer Gewißheit auszuführen und den wahren Quellen des Ergötzens . . . nachzuspüren." Es ist überall ein allgemeines Verlangen nach einem „Kodex des Geschmacks" einer „Logik des schönen Denkens" oder einer „Logik der Phantasie".

Die Ästhetik lag gewissermaßer in dieser Zeit in der Luft aller abendländischen Kulturländer. Diesem unaufhörlichen Streben und Ringen der Literatur und Kunst nach Selbsterkenntnis, dieser unklaren Ästhetik „von unten" nach Fechners trefflichem Wort, kam nun die philosophische Spekulation „von oben" zu Hilfe.

Es geschah in England und Deutschland beinahe zugleich. Die Kunst strebte nach Klarheit über sich selbst und seine Aufgaben; die Philosophie nach Verständnis und Erklärung des Menschenlebens und der Natur unter allen ihren Manifestationen: sie kamen sich beide entgegen und aus ihrer Zusammenkunft entstand zum erstenmal in dem europäischen Bewußtsein ein neues Problem und eine neue Wissenschaft. Es war die systematische, philosophische Ästhetik, — die Kunstphilosophie.

Als in Deutschland A. Gottlieb Baumgarten in seiner Dissertation: Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus, Halle 1735, ihr nur vorläufig, und endlich in seiner: Ästhetica, Frankfurt 1750, definitiv Namen und Gestalt gegeben hatte, erkannte man gleich, daß das dasselbe, was den früheren Forschern bald als Kodex des Geschmacks, bald als Logik der Phantasie in verworrenen Umrissen vorgeschwebt hatte, hier zum erstenmal feste Gestalt gewonnen. „Ex nocte per auroram meridies" hatte Baumgarten gesagt. Dadurch bezeichnet er den Weg aus der Nacht der Sinnlichkeit durch die Morgenröte des Schönen zum Mittag der Erkenntnis.[1]) Es ist nun leicht die Freude zu verstehen, die in dem

[1]) Comp. E. Bergmann, Begründung der Deutschen Ästhetik.

„Hamburger Korrespondent“ darüber zum Ausdruck kommt: bis jetzt war das Schöne „ein unbegreifliches Etwas . . ., das man zwar empfand, aber nicht erklären konnte, sowie es uns mit dem Geschmack geht. Jetzt aber können wir sagen, worauf das Schöne beruht und warum es uns als schön vorkommt.“ (26. Sept. 1750.)

Nicht so in England.

Hier entstand die Ästhetik in anderer Weise und ihre Entwickelung wurde von anderen Faktoren bedingt. Namentlich hängt sie eng zusammen mit der Entwicklung der englischen Philosophie im XVIII. Jahrhundert.

Infolge von wichtigen historischen Ereignissen, unter welchen die Entdeckung Amerikas das bedeutendste war, verlegt sich der Schwerpunkt der europäischen Kultur allmählich, aber sichtbar nach Nord-West. Im XV. und XVI. Jahrhundert hatte Italien und bis zu einem gewissen Punkte Spanien die geistige Führung im Abendland. Damals findet ihre Literatur, Kunst und Wissenschaft auch die höchste Blüte. Im XVII. Jahrhundert beherrscht Frankreich unbestritten durch seine Kultur, Literatur und Kunst das allgemeine Geistesleben: ihr Einfluß erstreckt sich allmählich überallhin und sie wird in allen Beziehungen als Vorbild angesehen. Hier wird auch zum erstenmal durch das berühmte „Cogito, ergo sum“ das Geburtsmoment der neueren, selbstbewußten Philosophie bezeichnet, die mit dem „Discours de la méthode de bien conduire sa raison et de trouver la verité dans les science“ so klar, schön und vertrauensvoll anhebt. Leider ist es auf katholischem Boden, und Descartes selbst muß es bald hart und tief fühlen.

Er ist gezwungen, fast sein ganzes Leben in Holland zu wohnen. Das ist charakteristisch für das ganze Zeitalter und zeigt am besten die innere Notwendigkeit, die für das nächste Jahrhundert alles freie Denken und das Zentrum der Kultur überhaupt nach den protestantischen Ländern und besonders nach England verlegen wird.

In der Tat, es ist so.

Die geistige Führung Europas wird im XVIII. Jahrhundert England haben. Auf allen Gebieten wird sie nun ausschlaggebend.

Welches waren nun die Reize, die auf das englische Bewußtsein im Anfang dieses Jahrhunderts eingewirkt haben?

Zuerst die Entdeckung des größten naturwissenschaftlichen Gesetzes durch Newton. Er hatte seine „Naturalis philosophiae principia mathematica“ 1687 drucken lassen. Die Wirkung war unermeßlich. Copernicus hatte den Geozentrismus definitiv widerlegt, Kepler hatte die drei Gesetze, die die planetarischen Bewegungen beherrschen, entdeckt und mathematisch fixiert. Nun kam endlich ein großer Geist, der aus der Synthese dieser drei Gesetze zu einem obersten, allbeherrschenden Gesetz gelangt war: das Gravitationsgesetz. Wie erhebend muß das auf alle Gemüter gewirkt haben!

„Eine Welt steht vor uns, ohne Wunder und Willkür, ohne Zweck und Absicht, in ihren kreisenden Bahnen rein in sich selbst ruhend und sich durch sich selber erhaltend; eine Welt der Vernunft und Wahrheit, eine Welt ewiger, stillwaltender Gesetzmäßigkeit. Aus einer phantastischen Traumwelt tritt der Mensch erst jetzt in die Wirklichkeit der Natur ein. Die magischen Mächte der Astronomie sind entzaubert, die Wunder der alten Götterlehre werden wissenschaftliche Tatsachen.“ [1])

Was nun Newton für die physische, mechanische Welt, ist John Locke für die innere, psychische Welt. Sein „Essay concerning human understanding“ war 1690, also drei Jahre nach Newtons Werk, erschienen, obgleich es schon 1670 fertig war. Alle Erkenntnis des Menschen beruht einzig und allein auf der Erfahrung. Wenn er geboren wird, ist seine Seele eine tabula rasa. Durch die Erfahrung, die einzige Quelle der Erkenntnis, wird sie dann allmählich zu einem unendlichen Aggregat von „sensations and reflections“. Nichts gibt es angeborenes. Keine Gottesidee, keine moralische oder ästhetische Idee ist da zu finden. Alles kommt durch Erfahrung.

Es ist nun leicht zu verstehen, daß die ganze geistige Atmosphäre Englands im Anfang des XVIII. Jahrhunderts ganz und gar von diesen beiden Persönlichkeiten beherrscht ist. Sie sind Grund- und Ecksteine der damaligen englischen Weltanschauung.

Die Philosophie im Namen der Vernunft unterzieht nun die Religion einer immer schärferen Kritik und führt dadurch zum Deismus. Es ist die herrschende Strömung im englischen Geistes-

[1]) Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts in England, S. 26.

leben des neu ankommenden Jahrhunderts. Man braucht nur die damals erschienenen Bücher der bedeutendsten Deisten zu überschauen, um sich davon zu überzeugen:

John Toland, Christianity not mysterious, London 1696.
Anthony Collins, A discourse of freethinking occasioned by the rise and growth of a sect call'd freethinkers, London 1713.
do. Philosophical enquiry concerning human liberty, London 1715.
do. A discourse of the grounds and reasons of the Christian religion, London 1724.
do. Liberty and necessity, London 1729.
W. Lyon, The infallibility of human judgment, 1713.
Tindal, Christianity as old as the creation, London 1730.
Morgan, The moral philosopher, London 1737—1740.

Die Philosophie dringt dadurch immer tiefer ins praktische Leben; sie will die Führerin werden und überall die Richtung zeigen und vorschreiben. Die Religion wird von der Offenbarung und den Wundern, ja sogar von der Dreifaltigkeit und der Transsubstantiation als vernunftwidrig entkleidet; sie soll reine Vernunfts- oder Naturreligion werden.

„We are now in an age when Liberty is once again in its ascendant. And we are ourselves the happy nation who not only enjoy it at home, but by our greatness and power give life and vigour to it abroad; and are the head and chief of the European League, founded on this common cause." (Shaftesbury, Soliloguy 150.)

Nun diese stolze, selbstbewußte Freiheit muß sich natürlich in den Dienst der Wahrheit stellen. Alles muß genau geprüft und untersucht werden, vor allen Dingen die Religion. „For what merit can there be in believing God, or his Providence upon frivolous and weak grounds? What virtue in assuming an opinion contrary to the appearance of things, and resolving to hear nothing which may be said against it? Excellent character of the God of truth! that he should be offended at us, for having refused to put the lye upon our understandings, as much as in us lay; and be satisfied with us for having believed, at venture, and against our reason." . . . Und weiter:

„A man . . . must have surely an unhappy opinion of God and believe him not so good by far as he knows himself to be,

if he imagines that an impartial use of his reason, in any matter of speculation whatsoever, can make him run any risk hereafter and that a mean denial of his reason and an affectation of belief . . . can entitle him to any favour in the another world. This is being sycophants in religion." . . .[1])

Aber mit der Erschütterung der Religion gehen die Grundlagen der Ethik zugrunde. Die religiöse Frage bringt gleich mit sich im Vordergrunde: die moralische Frage. Den Deisten sollten daher mit Notwendigkeit die Moralisten folgen.

Der Deist muß am Ende seiner Untersuchung immer, wenn er konsequent ist, auf die moralische Frage stoßen. Shaftesbury ist am tiefsten von dieser Notwendigkeit durchdrungen. Er sieht genau die große, unermeßliche Macht der Wahrheit. „Truth is the most powerful thing in the world." Nichtsdestoweniger sieht er aber ebenso genau die große, praktische Notwendigkeit einer neuen Begründung der Moral. Wenn Religion, Staat, Recht und Sitte nicht mehr als objektive Mächte angesehen werden dürfen, denen man unbedingt gehorchen soll, so entsteht die Frage: Was soll ich nun tun und was nicht? Was ist gut und was ist böse? Und wie kann ich es unterscheiden und erkennen, wenn es kein autoritatives Prinzip mehr gibt, wenn keine autoritative Macht mir nicht mehr vorschreibt, was ich tun und was ich unterlassen soll?

Nun, wenn es von außen keine Orientierung mehr gibt, müssen wir sie nach innen, in uns selbst suchen: „This is the first knowledge and previous judgment: to understand ourselves and know what spirit we are of." Und das erste, was er bei dieser Selbstprüfung feststellt, ist, daß „Nothing surely is more strongly imprinted on our minds, or more closely interwoven with our souls, than the idea or sense of order and proportion."[2]) Ja, er geht noch einen Schritt weiter und behauptet in vollem Gegensatz zu Locke, daß dieser Sinn nicht nur fest dasteht, sondern schon angeboren und unvergänglich ist. „This I am certain of; that life and the sensations which accompany life, come when they will, are from mere nature, and nothing else. Therefore, if you dislike the word innate, let us change it, if you will for instinct, that which nature teaches, exclusive of art, culture or discipline."

[1]) Shaftesbury, Letter conc. Enthusiasm, 24.
[2]) Shaftesbury, Rapsody, 185.

„There is in certain figures a natural beauty, which the eye finds as soon as the object is presented to it."

„ . . . And is there not as natural a one of actions?"

Das ist die entscheidende Frage und Shaftesbury meint hier das: *Δός μοι ποῦ στῶ* seiner ganzen Philosophie und die tiefste, unerschütterliche Grundlage der Ethik gefunden zu haben.

Alle Menschen „own the standard rule and measure" . . . in sich selbst, in ihrer Natur. „So that to deny the common and natural sense of a sublime and beautiful in things, will appear an affectation merely, to any one who considers duly of this affair." „Virtue has the same fixed standard. The same numbers, harmony and proportion will have place in morals." „Virtue is itself no other than the love of order and beauty in society."

Damit kommt er bald zu seinem schönen letzten Schluß: „ . . . the measure of a happy life is not from the fewer or more sums we behold, the fewer or more breathes we draw, or meals we repeat; but from the having once lived well, acted our part handsomely, and made our exit chearfully, and as became us." (Soliloquy 213.)

Wir sehen, daß dadurch Shaftesbury seine Ethik auf der Ästhetik fundiert.

Somit finden wir hier die Entstehung der englischen Ästhetik und das Auftreten des ästhetischen Problems im Vordergrunde des Interesses, ganz anders als in Deutschland. Dort war es mehr auf dem Kunstwege und im Streben von unten nach oben; hier ist es auf rein spekulativem Wege, im Suchen und Ergründen von oben nach unten.

Die psychologische Ästhetik ist dadurch geboren. Die ganze Erforschung richtet sich nun fortwährend nach dem Studium und der Erkenntnis dieses inneren Sinnes. Wie Baumgarten in Deutschland, so steht Shaftesbury hier als der Vater und Urheber der englischen Ästhetik.

Da die englische Philosophie inzwischen sich aus innerer Notwendigkeit zu einem immer mehr ausgesprochenen Skeptizismus entwickelt, so hält man immer fester an diesem inneren Sinn, an dieser inneren Bussole; mit Hutcheson wird sie nach Schottland gebracht und die neue philosophische Strömung wird sich weiter in der schottischen Schule entwickeln.

Wir werden nun auf einer Seite die philosophische Strömung haben, die von Locke ausgeht und mit Hume ihren Höhepunkt erreicht: es ist der englische Empirismus, der bei Hume sich zum Skeptizismus ausgebildet hat. Die Hauptmomente seiner Entwickelung sind folgende:

John Locke, An essay concerning human understanding, London 1690.
George Berkeley, Theory of vision, 1709.
do. Treatise on the principles of human knowledge, 1710.
do. Three dialogues, 1713.
A. Collier, Clavis universalis or a new inquiry after truth, being a demonstration of the non existence or impossibility of an external world, 1713.
D. Hume, Treatise on human nature, 1740.
do. Enquiry concerning human understanding, 1748.

Auf der anderen Seite und im Gegensatz dazu werden wir die schottische Schule finden, die von Shaftesbury ausgeht und im fortwährenden Kampf mit dem drohenden Skeptizismus sich zu der Philosophie des gesunden Menschenverstandes (common sense philosophy) ausbildet. Seine Hauptmomente sind folgende:

Shaftesbury, Characteristics, 1711.
Hutcheson, Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue, 1725.
H. Home, Elements of criticism, 1762.
A. Gerard, Essay on taste, 1756.
do. Essay on genius, 1774.
E. Burke, A philosophical enquiry, 1756.
do. A discourse concerning taste, 1757.
James Beattie, On poetry and music, 1776.
Thomas Reid, Essays on the intellectual powers of man, 1785.
A. Alison, Essays on the nature and principles of taste, 1790.
Dug. Stewart, Philosophical Essays, 1810.
Fr. Yeffrey, „Edinburgh review", Mai 1811.
W. Hamilton, Lectures on metaphysics, 1859.

Wie früher Descartes die Rettung vor dem allgemeinen Zweifel in dem Cogito, in dem Selbstbewußtsein des Verstandes gefunden

hatte, wie dann später Kant sie im Wollen, in der praktischen Vernunft, es gefunden zu haben glaubt, so findet diese Schule ihren Stützpunkt in einem inneren angeborenen Sinne, der das Schöne und Gute gleich unterscheidet und welcher als Grundlage des Menschenverstandes auch als festes Kriterium der Wahrheit dienen kann unter seinem neuen Namen „common sense".

Shaftesbury ist da als ein Bindeglied zwischen Locke und dieser neuen Richtung. Da sie sich nun auf den inneren Sinn stützte, so war sie von selbst darauf angewiesen, es immer genauer und tiefer zu ergründen. Indem sie das tat, hat sie sich große Verdienste um die Beförderung der Ethik und Esthetik und besonders auch der Psychologie erworben. Ihr Grundcharakter war die Schüchternheit. Hieraus lassen sich ihre Vorzüge ebenso wie ihre Fehler erklären. Unter den ersteren nennen wir nur die metaphysische Reserve und die geduldige, langandauernde Beobachtung der Tatsachen; unter den zweiten den Mangel an Tiefe, die Unfähigkeit der Synthese und Verallgemeinerung; statt dessen verliert sie sich häufig in unendlichen Divisionen und Subdivisionen. Trotzdem „tout compensé, nulle école n'a fait davantage pour la psychologie expérimentale" meint mit Recht Th. Ribot.[1])

Welches ist nun die Entwicklung der englischen Ästhetik in dem Wandel der englischen Spekulation?

Anfänglich, bei Shaftesbury, fällt das ästhetische Ideal, das Schöne, ganz und gar mit dem ethischen Ideale, mit dem Guten zusammen: „beauty . . . and good . . . I perceive are one and the same."[2]) Freilich diese beiden fallen auch mit dem höchsten Ideal, mit der Wahrheit zusammen. „The most natural beauty in the world is honesty and moral truth. For all beauty is truth. True features make the beauty of a face; and true proportions the beauty of architecture; as true measures that of harmony and music. In poetry, which is all fable, truth still is the perfection."[3])

Den Ausgangspunkt der englischen Ästhetik finden wir also bei Shaftesbury in der Annahme: daß Schönheit = Güte = Wahrheit. An die objektive Existenz der Schönheit in den Dingen besteht bei ihm freilich kein Zweifel. Der objektiv auf uns einwirkenden

[1]) La psychologie anglaise contemporaine, 250.
[2]) Rapsody, 259.
[3]) On freedom of wit and humour, 96.

Schönheit entspricht der partizipierende innere Sinn in uns. „An inward eye distinguishes and sees the fair and shapely, the amiable and admirable apart from the deformed, the foul, the odious or the despicable.“[1]) Der nächste Schluß ist dann freilich, daß die Kunst Nachahmung der Natur ist, ja sogar „strictest imitation of nature“. „Now whether the writer be poet, philosopher or of whatever kind; he is in truth no other than a copist after nature.“[2])

Die englische Ästhetik ist also am Anfang ganz objektiv: es gibt nur eine Schönheit, die ist in den Dingen außer uns, die Kunst muß uns ihre wahre Kopie wiedergeben, die unser innerer Sinn gleich erkennt.

Es ist eine Anknüpfung an den schönsten Moment der griechischen Philosophie: an Sokrates' und Platos Kallokagathie.

Die ästhetische Bildung ist die Vorschule der moralischen und allgemein menschlichen Erziehung. Sie ist überhaupt der Ausdruck des neuhumanistischen Bildungstrebens, sie ist Renaissance-Ästhetik ähnlich derjenigen, die den französischen Klassizismus immer beherrscht hat. Nur derjenige ist für Shaftesbury ein wahrhafter Künstler, der gleich dem obersten Werkmeister oder gleich der bildenden Natur ein Ganzes schafft, wo alles miteinander im Zusammenhang und im richtigen Verhältnis steht und wo die einzelnen Teile sich naturgemäß unterordnen und gliedern.[3])

Also Ordnung, Einheitlichkeit, System, — das sind ihre Grundbegriffe. Leben und Kunst, Ethik und Ästhetik fallen zusammen.

Ein Anfang von Scheidung und strengeren Differenzierung läßt sich nun bei Hutcheson beobachten. Da die Philosophie nicht die äußere Welt ergründen und ohne Rest erklären kann, so muß sie sich immer mehr nach innen, nach der menschlichen Seele wenden. Der Mensch, seine Natur, seine Kräfte und Fähigkeiten, das soll das zentrale Problem alles Philosophierens sein. Lockes Intellektualismus findet er unzureichend. In der Menschenseele gibt es sicher noch andere Kräfte und Vermögen, als bloß den Verstand; vor allen Dingen das Gefühl. Diese Betrachtung bewegt Hutcheson, die verschiedenen Vergnügungen, deren die menschliche Natur zu genießen fähig ist, einer genaueren Unter-

[1]) A rapsody, 269.
[2]) Soliloquy, 239.
[3]) Vergl. Hettner, Literaturgeschichte.

suchung zu unterziehen. Es wird dadurch etwas Neues entdeckt: die Gefühlsseite der Menschenseele, von der man bisher keine Ahnung hatte. Für die Ästhetik ist es ein großer Schritt vorwärts. Sie hat sich nun erst definitiv ihre richtige Grundlage entdeckt, wenn sie nach H. v. Stein, „Die Lehre von dem Gefühl überhaupt", sein soll.

Die erste Folge ist eine größere Konzentrierung nach innen. Shaftesburys unerschütterlicher Objektivismus schwankt und muß eingeschränkt sein.

„Only let it be observed, that, by absolute or original beauty, is not understood any quality supposed to be in the object which should, of itself, be beautiful without relation to any mind which perceives it: for beauty . . . properly denotes the perception of some mind. Were there no mind, with a sense of beauty to contemplate objects, I see not how they could be called beautiful." [1])

Die Ästhetik gründet sich also auf das Gefühl und die Schönheit ist nicht außer uns, sondern in uns zu suchen.

Gleichzeitig mit dieser Subjektivierung der Ästhetik vollzieht sich auch eine nähere Sonderung von der Moral; sie wird immer unabhängiger.

Mit Burke, obgleich für ihn „Beauty is some quality in bodies acting mechanickally upon the human mind by the intervention of senses", also eine sensualistische Ästhetik zu begründen bemüht ist, trotzdem sind seine Untersuchungen von großer Bedeutung für die Entwicklung der englischen Ästhetik. Der Hauptpunkt besteht wohl darin, daß er nicht nur das Gefühl als Grundlage der Ästhetik annimmt, sondern weiter geht und versucht, dieses Gefühl näher zu präzisieren und zu kennzeichnen. Das Gefühl, das der Schönheit entspricht, ist nämlich ein sympathisches Gefühl. Obgleich es nicht einerlei ist mit der Neigung des Wohlwollens, so ist es doch damit verwandt. Beim Anschauen einer schönen Landschaft erweitert sich unsere Brust, wir strecken die Arme aus und es ist uns zu Mute, als ob wir alle Menschen ans Herz drücken möchten. Wie man sieht, er stellt die Naturschönheit in den Vordergrund seiner Untersuchung.

In derselben Richtung gehen auch Gerards ästhetische Ansichten. Auch er huldigt dem Sensualismus. Danach „That taste

[1]) Hutcheson, Inquiry, § 1.

is properly a kind of sensation, can scarce be called in question." [1]) Ein eigentümliches Gefühl bemächtigt sich uns, wenn wir die Schönheit vor uns haben. „We always contemplate objects and ideas with a disposition similar to their nature. When a large object is presented, the mind expends itself to the extent of that object . . . it sometimes imagines itself present in every part of the scene which it contemplates; and from the sense of this immensity, feels a noble pride, and entertains a lofty conception of its own capacity." [2])

Das Schöne hat also eine Anziehungskraft und wir fühlen, als ob wir uns in dem schönen Gegenstand unserer Betrachtung ganz absorbieren lassen möchten. Wie früher bei Burke, so ist es auch hier ein Gedanke, zu dessen klarer Formulierung Gerard nicht gelangen kann.

Die vollkommene Differenzierung der Ästhetik von der Ethik findet aber bei ihm ihren genauen Ausdruck. „Our moral sense claims authority superior to all the rest. It renders morality the chief requisite; and where this is in any degree violated no other qualities can attone for the transgression. Particular beauties may be approved, but the work is on the whole condemned." [3])

Und ebenso klar zieht er andererseits die Grenze zwischen schön und wahr, zwischen Ästhetik und Logik. „In art taste is the ultimate judge and reason but its minister. In science reason is supreme, but may sometimes reap advantage, from using taste as an auxiliary." [4]) Erinnern wir uns nun Shaftesburys Worte: „What is beautiful is harmonious and proportionable; what is harmonious and proportionable is true; and what is at once beautiful and true, is, of consequence, agreeable and good.[5]) Die Distanz ist ja groß und die Differenzierung hat sich bei Gerard gänzlich durchgesetzt.

Aber noch einen weiteren Schritt macht die englische Ästhetik mit Gerard. Er bemerkt mit Recht, daß in der Bewunderung eines schönen Gegenstandes dreierlei zu unterscheiden ist: wir haben nämlich die Empfindungen, die der Gegenstand durch

[1]) A. Gerard, Essay on taste, 160.
[2]) Ibidem, 14.
[3]) Essay, 75.
[4]) Ibidem, 187.
[5]) Miscellaneous Reflections, III, 183.

unsere Sinnesorgane in uns hervorruft; wir haben dann weiter die früheren Vorstellungen, die wir von demselben Gegenstande in unserem Gedächtnis behalten haben, und wir haben endlich die neue Gruppierung oder Konstellation unserer Empfindungen uud Vorstellungen, die bei dieser Gelegenheit durch die Macht unserer Einbildungskraft und Phantasie zustande kommen. „Sense, memory and imagination are thus conjunctively employed." [1])

Welches ist nun das Gesetz, nach dem sich alle diese Elemente verbinden?

Die Antwort auf diese Frage kennzeichnet den Anfang einer neuen Entwicklungsphase der englischen Ästhetik. Der Sensualismus führt natürlicherweise zum Assoziationismus. Und hierin kommt der tiefste Charakter der englischen Philosophie und Psychologie zum Ausdruck.

Schon in Lockes Essay gab es Anlagen dazu. „A man has suffered pain or sickness in any place; he saw his friend die in such a room; though these have in nature nothing to do one with another, yet when the idea of the place occurs to his mind, it brings that of the pain and displeasure with it; he confounds them in his mind and can as little bear the one as the other." [2]) Mit Hume gelangt aber das Assoziationsgesetz zur definitiven, genauen Formulierung. Was Newtons Gravitationsgesetz für die Außenwelt, das ist von nun an das Assoziationsgesetz für die Innenwelt. Kaum war es von Hume 1748 festgestellt worden, so nimmt im nächsten Jahre mit D. Hartley, Observations on man, London 1749, die Assoziationspsychologie hierin ihre feste Grundlage und ihren Ausgangspunkt. Da nun aber die Psychologie auf Assoziation gebaut wird, und die Ästhetik immer auf die Psychologie als auf ihre feste unerschütterliche Grundlage angewiesen ist, so war es für sie eine Notwendigkeit, Assoziationsästhetik zu werden. Und das zeigt sich zum erstenmale bei Gerard. „Whenever, then, any object uniformly and constantly introduces into the mind the idea of another that is grand, it will, by its connection with the latter be itself rendered grand." [3]) Diese Idee wird nun immer mehr betont. „The sentiments of taste depend very much on associa-

---

[1]) Essay, 62.
[2]) John Locke, Works, I, 423 (London 1690).
[3]) Essay, 20.

tion."[1]) „The fine arts present the most numerous exemples of grandeur produced by association."[2]) „Beauty is, at least in part, resolvable into association."[3])

Wenn aber hier der Assoziationismus nur teilweise erscheint, so geschieht es in viel höherem Maße bei Home. Hier gelangt er zur vollen Anerkennung. „There is implanted in the breast of every man a principle of order, which governs the arrangement of his perceptions, of his ideas and of his actions."[4]) Das Merkwürdige ist nun, daß das Kriterium der Schönheit nicht mehr in dem inneren Sinne, wie früher, sondern eben in dem Assoziationsgesetz gesucht wird. „Every work of art that is conformable to the natural course of our ideas, is so far agreeable; and every work of art that reverses that course, is so far disagreeable."[5]) Er verfährt dann weiter rein psychologisch und induktiv, bedauert, daß bis damals die Ästhetik noch nicht eine wahre systematische Wissenschaft geworden ist, und gibt sich daher viel Mühe, alle ihre festen Prinzipien festzustellen und zu bearbeiten. „Thus the fine arts, like morals, become a rational science; and like morals, may be cultivated to a high degree of refinement."[6]) Und auch für ihn ist „rational criticism . . . a great support to morality."[7]) Er freut sich über den Triumph der Vernunft, über die Autorität und hofft, daß auch die Ästhetik sich emanzipieren wird. Und deshalb: „His plan is, to ascend gradually to principles, from facts and experiments; instead of beginning with the former, handled abstractly, and descending to the latter."[8])

Die erste Folge davon ist nun, daß Home zwei Arten von Schönheit unterscheidet. „Considering attentively the beauty of visible objects, we discover two kinds. The first may be termed intrinsic beauty, because it is discovered in a single object viewed apart, without relation to any other. The other may be termed relative beauty, being founded on the relations of objects."[9])

---

[1]) Ibidem, 112.
[2]) Ibidem, 22.
[3]) Ibidem, 38.
[4]) Home, El. of Crit. I, 22.
[5]) Ibidem, 27.
[6]) El. of Crit. I, 8.
[7]) Ibidem I, 11.
[8]) El. of Crit. I, 13.
[9]) Ibidem I, 196.

Die erste beruht nur auf Empfindung, die zweite auf Vorstellungen und Einbildungskraft. Etwas wie eine Vorahnung klingt folgende Beobachtung: „Thinking upon a body in motion we follow its natural course; the mind falls with a heavy body, descends with a river and ascends with the flame and smoke.“ [1]) Es ist die Grenze einer neuen Ästhetik, an die die englischen Ästhetiker unaufhörlich stoßen, es bleibt aber ihnen versagt, darüber hinaus zu gelangen. Das wird der deutschen Ästhetik des folgenden Jahrhunderts reserviert.

Während bei Home das Assoziationsgesetz in voller Anerkennung neben einer natürlichen Schönheit besteht, erhebt es sich bei Beattie fast zu einem allein herrschenden Prinzipe. Die Ästhetik geht also immer weiter auf dem Wege des Assozionismus. Subjektivismus und Relativismus beherrschen sie allmählich ganz und gar: „in all cases it seems possible to account for our ideas of beauty upon the principle of association, except perhaps in that single one of colours giving pleasure and being called beautiful merely because they are bright or because they are delicate.“ [2]) Ein weiterer Schritt ist noch darin zu bemerken, daß für Beattie die Sympathie im Vordergrunde seiner ästhetischen Untersuchungen steht. Mit besonderem Nachdruck betont er sogar diese Idee, als ob er die ganze Ästhetik darauf begründen möchte. „As a great part of the pleasure we derive from poetry, depends on our sympathetic feelings, the philosophy of sympathy ought allways to form a part of the science of criticism.“ [3]) „We sympathise, in some degree, even with things inanimate.“ [4])

Das ist also der Standpunkt, zu dem die englische Ästhetik vor Alison gekommen war. Von Reid hören wir nun am Ende, daß „Beauty is found in things so various, and so very different in nature that it is difficult to say wherein it consists or what there can be common to all the objects in which it is found.“ [5])

Man kommt also allmählich zu der unerwarteten Entdeckung, daß Schönheit nicht etwas Festes, den Dingen Anhaftendes, immer Gleichbleibendes sei. Die zwei Arten von Schönheit, die Home

[1]) Ibidem I, 23.
[2]) Beattie, Dissertations.
[3]) Idem, Essays II, 194.
[4]) Idem, Essays II, 95.
[5]) Essays, 498.

unterschieden hatte, sind auch zu wenig. Man kommt vielmehr zum Bewußtsein, daß die Schönheit unendliche Formen haben kann und daß sie überhaupt nicht mehr auf objektivem Wege nach außen, sondern nur auf subjektivem nach innen, gesucht werden soll.

Das ist Alisons Standpunkt.

Mit ihm ist der Assoziationismus in der englischen Ästhetik zum vollen endgültigen Siege gekommen. Ich möchte fast sagen — mutatis mutandis —, daß er dasselbe für die englische Ästhetik bedeutet, was Hume für die Entwicklung der englischen Spekulation ist.

Wir betrachten ihn deshalb als einen Wendepunkt in der Entwicklung der englischen Ästhetik.

2. Schlußbetrachtung

Wie Shaftesbury im Anfang, so steht Alison am Ende der englischen Ästhetik des XVIII. Jahrhundert. In ihm hat die ästhetische Entwicklung dieses Zeitalters ihren Kulminationspunkt erreicht. Für die weitere Entwicklung im XIX. Jahrhundert ist er auch ein anregender Ausgangspunkt gewesen. Dugald Stewart, Francis Jeffrey ziehen nur die notwendigen Konsequenzen davon und bauen die Assoziationsästhetik weiter aus. Erst W. Hamilton bekämpft sie und endlich mit den deutschen Ästhetikern wie Siebeck, Lotze, R. Fischer, Th. Lipps und Volkelt wird sie ein überwundener Standpunkt sein, nachdem sie durch Fechner zu der richtigen Anerkennung gelangt war. „So wenig neu und originell nun auch das Prinzip wirklich ist," sagt Fechner, „so dürfte doch eine etwas eingehendere und nachdrücklichere Vertretung desselben in der Ästhetik, als ihm bisher zuteil geworden ist, am Platze sein. Und so will ich gegenüber der seither vorherrschenden Nichtachtung und Mißachtung desselben zu zeigen versuchen, daß sozusagen die halbe Ästhetik daran hängt."

Worauf dann R. Fischer antwortet: „Fechner gibt zu, daß an der Assoziation die halbe Ästhetik hängt; an der Einfühlung hängt mehr als die halbe."

Alisons Untersuchung geht zu viel in der Breite. Der Mangel an Ordnung und logischem Fortschritt, die unendlichen Abteilungen und Unterabteilungen, ebenso wie die unendlichen Wiederholungen, wirken sogar ermüdend und langweilig. Er ist nichts weniger als ein systematischer scharfer Denker. Argumentation und Beispiele gehen ordnungslos und konfus durcheinander.

Demgegenüber ist aber seine geduldige und zusammenfassende Analyse nicht zu verkennen. Die große, unendliche Reihe von Beobachtungen, die fortwährende Bezugnahme auf Leben und Natur,

läßt überall einen Hauch von lebendiger Frische und Kraft wehen. Die Gefühlswärme, die dadurch zum Vorschein kommt, wirkt in hohem Grade anziehend.

Es sind die Vorzüge und Nachteile der ganzen schottischen Schule.

Sein bleibender Wert besteht aber in den folgenden Hauptpunkten:

1. Wo alle früheren Ästhetiker nur ein Problem sahen und untersuchten, unterscheidet Alison sehr richtig und zum erstenmale zwei verschiedene Probleme und die Notwendigkeit, beide zusammen zu behandeln: das subjektive Problem, die Prinzipien des Geschmacks einerseits, und die Elemente des Schönen, das objektive Problem andererseits. Es differenzieren sich also zum erstenmal die eigentliche Ästhetik und die Kunstwissenschaft als zwei besondere Wissenszweige, die unabhängig sich weiter entwickeln werden.

2. Die objektive Schönheit, die den äußeren Dingen anhaftet und von dem inneren Sinne perzipiert werden kann, ist definitiv widerlegt. Es gibt keine objektive Schönheit in der materiellen Welt; vielmehr ist die Schönheit eines Dinges proportionell seiner Assoziationskraft. Alle Schönheit beruht demnach nur auf Suggestion und nur insofern, als ein materielles Ding zum Symbol des Seelischen, des Geistigen wird. Der Objektivismus und Sensualismus, die die Ästhetik des inneren Sinnes beherrscht hatten, werden dadurch überwunden. An ihrer Stelle tritt definitiv der Subjektivismus und Relativismus der Gefühlsästhetik ein. Schönheit ist nicht mehr „one and the same." Sie ist auch nicht mehr nur von zwei Arten. Ihre Arten sind vielmehr unendlich, unendlich wie auch die Formen unseres ästhetischen Gefühles sind.

Eine völlig autonome Ästhetik, induktiv gebaut, die sich nur auf psychologischer Grundlage stützt, tritt dadurch ins Leben.

Die ästhetische Einheitlichkeit, die bis zur Tyrannei besonders den französischen Klassizismus beherrscht hatte, tritt nun zurück, zum Vorteil der unendlichen Mannigfaltigkeit, die allen Künsten unabsehbare Fortschritte versichert, statt der Erstarrung, die in dem ersten Prinzipe lag und die alle Künste bedrohte.

3. Durch die besondere Betonung der Bedeutung der Sympathie für das ästhetische Genießen neigt die Assoziationsästhetik Alisons immer mehr und mehr einer Symbol- oder Ausdrucksästhetik zu. Sie findet darin eine große Aszensionskraft, die sie

immer näher gegen eine idealistische Ästhetik emporheben und gravitieren läßt. Jede Weiterbildung und Vertiefung dieser Denkart führt mit Notwendigkeit zur Beseelung mit Vermenschlichung der Natur, — also zum Anthropomorphismus. Anlagen dazu gibt es viele bei Alison.

4. Da die ästhetischen Kategorien dadurch ins Unendliche gesteigert werden, so kann nun überhaupt nicht mehr von einem „standard of taste", einem Kanon oder Maßstab des Geschmacks die Rede sein. Wie Jeffrey mit Recht bemerkt: „If things are not beautiful in themselves, but only as they serve to suggest interesting conceptions to the mind, then every thing which does in point of fact suggest such a conception to any individual, is beautiful to that individual." Und freilich muß man nun anerkennen, daß „all tastes are equally just and true, in so far as concerns the individual whose taste is in question". „What a man feels distinctly to be beautiful, is beautiful — to him —, whatever other people may think of it."

Freilich durch Übung und Entwickelung der Sympathie kann auch der individuelle Geschmack entwickelt und verfeinert werden.

Man muß nur immer von dem Individuellen zum Allgemeinen, zum Ewig-Menschlichen streben.

Nur derjenige, der auf den Gipfeln der Menschheit steht, dessen Gefühle warm und dessen Einbildungskraft und Phantasie stark sind, der allein sieht immer mehr von der unermeßlichen Schönheit dieser Welt.

Alles in allem bedeutet Alisons Ästhetik die Subjektivierung aller ästhetischen Prinzipien. Das Subjekt setzt sich darin als der Träger aller Schönheit, als Schöpfer aller ästhetischen Kategorien — nach Paulsens trefflichem Ausdrucke.

Er war und bleibt noch heute „a great stept in the right way", wie ihn Jeffrey treffend charakterisiert hat.

Und dadurch ist Alison Vollender und Überwinder der Assoziationsästhetik.

E N D E

Literaturverzeichnis

Leslie Stephen, English Thought in the eighteenth Century.
James Sully, Aesthetics (Encyclopedia Brittanica).
Th. Reid, Essays on the Intellectual Powers of Man, 1785.
Dugald Stewart, Philosophical Essays, 1810.
Fr. Jeffrey, Edinburgh Review, Mai 1811.
W. A. Knight, The Philosophy of the Beautiful, 1891.
B. Bosanquet, A History of Aesthetics, 1892.
Th. Lipps, Ästhetik, 1903—1906.
— Ästhetischer Literaturbericht in Phil. Monatshefte, 1890.
R. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik, 1858.
H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik, 1886.
Fr. Stehlich, Die geschichtlichen Vorbedingungen der englischen Kunstphilosophie des vorigen Jahrhunderts. (Schulprogramm des Realgymnasiums zu Kassel 1883.)
H. Hettner, Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts.
J. Ziegler, Das Assoziationsprinzip in der Ästhetik, 1900.
P. Stern, Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik, 1898.
H. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland.
Max Dessoir, Ästhetik, 1906.
E. Reich, Kunst und Moral, 1901.
Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique, 1843.
E. Meumann, Ästhetik der Gegenwart, 1908.
Ch. Lévêque, La science du beau, 1862.
Fierens-Gevaert, Histoire de l'esthétique.
W. Hamilton, Lectures on Metaphisics, 1859.
A. Biese, Das Assoziationsprinzip und der Anthropomorphismus in der Ästhetik.
G. T. Fechner, Vorschule der Ästhetik, 1897.
Manf. Porena, Che cosa è il belle? 1905.
M. Pilo, Estetica. 1906.
C. J. Lenström, Konst-Theoriernas Historia, 1839.
W. Jerusalem, Wege und Ziele der Ästhetik, 1906.
A. Bain, Mental and moral science being a compendium of psychology and ethics, 1872.
E. Bergmann, Die Begründung der deutschen Ästhetik, Leipzig 1911.

Lebenslauf

Der Verfasser C. Fedeles wurde am 3. März 1877 als Sohn des Gutsbesitzers P. Fedeles und dessen Ehefrau Roxane, geb. Lungu, in der Gemeinde Badeni, Kreis Jassy (Rumänien) geboren.

Nach Vollendung des Elementarunterrichts studierte er während drei Jahren in dem Kgl. National-Lyzeum, ging dann in das neugegründete Kgl. International-Lyzeum über, wo er noch weitere vier Jahre absolvierte.

Im Herbst 1899 bezog er die Universität Jassy, studierte eifrig Philosophie und neuere Sprachen und bestand daselbst 1903 die Lizenzprüfung.

Nach 1906 bestandener Staatsprüfung für das höhere Lehramt bekleidete er einen Lehrstuhl für philosophische Propädeutik und neuere Sprachen in dem Kgl. National-Lyzeum zu Jassy.

Wegen weiterer Ausbildung besuchte er dann die Universitäten Berlin, Leipzig und München, wobei er an den Vorlesungen folgender Herren Professoren teilnahm:

1. In Berlin: Brandl, Breysig, R. du Bois-Reymond, Engelmann, Förster, Hertwig, Köppen, Lewandowsky, R. M. Meyer, Fr. Paulsen, Roethe, Ruhland, Stumpf, Erich Schmidt, Willamowitz-Moellendorf und Th. Ziehen.

2. In Leipzig: Lamprecht, G. F. Lipps, W. Wirth, Weule, R. Wülker und W. Wundt.

3. In München: Breymann, Cornelius, Gieger, Frhr. v. Hertling, Kraepelin, Th. Lipps, Munker, Pfänder, Ranke, Rehm, Schick und Schneider.

Allen diesen hochverehrten Herren Professoren sei hiemit mein tiefster Dank und meine ewige Dankbarkeit ausgesprochen.